



*De Paris a Salamanca:*  
*La Organización de cineastas del PCE y su influencia en el cine*  
*disidente*  
*(1951 – 1955)*



*Foto : "Muerte de un ciclista" (Juan Antonio Bardem)*

Proyecto fin de carrera  
Dirigido por la Dra. Sonia García López

**Paula de la Torre López**  
Estudios conjuntos de Periodismo y Comunicación audiovisual  
Universidad Carlos III de Madrid  
Junio 2013

## **AGRADECIMIENTOS**

*A Sonia García López, por su inestimable ayuda, sin la cual este proyecto no hubiera sido posible.*

*Al Archivo Histórico del PCE de Madrid,  
por todo el material facilitado para esta investigación.*

*A mi familia, por su apoyo incondicional.*

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| 1. Introducción.....  | 4  |
| 2. Antecedentes.....  | 5  |
| 3. Hacia una definición de cine disidente.....  | 6  |
| 4. Objetivos y formulación de hipótesis.....  | 8  |
| 5. Metodología.....   | 8  |
| 6. Marco teórico.....   | 9  |
| 6.1. Contexto histórico y cinematográfico: Los primeros años cincuenta.....   | 9  |
| 6.2. La nueva estrategia del PCE.....   | 13 |
| 7. La Organización de cineastas del PCE y su influencia en el cine disidente.....   | 15 |
| 7.1. El grupo de intelectuales del PCE y su Organización de cineastas. Las figuras de Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay..... | 16 |
| 7.2. Medios de expresión de la OCPCE: La revista <i>Objetivo</i> y la productora UNINCI.....                                  | 19 |
| 7.2.1. La Revista <i>Objetivo</i> .....   | 20 |
| 7.2.2. La productora UNINCI.....  | 28 |
| 7.2.3. A modo de conclusión.....  | 35 |
| 7.3. Y de repente...Salamanca. La OCPCE y su influencia en las primeras conversaciones cinematográficas nacionales.....       | 36 |
| 8. Análisis de <i>Muerte de un ciclista</i> (Juan Antonio Bardem, 1955).....  | 46 |
| 8.1. El cine de Juan Antonio Bardem y la idea de <i>Muerte de un ciclista</i> .....   | 47 |
| 8.2. La crítica a través de los personajes.....   | 48 |
| 8.3. La crítica a través de los espacios y el montaje.....  | 53 |
| 8.4. Muerte de un ciclista: la censura y el gran éxito de crítica.....  | 56 |
| 8.5. Relación del film con el cine defendido por la OCPCE.....  | 57 |
| 9. Principales hallazgos.....   | 60 |
| 10. Conclusiones.....   | 61 |
| 11. Bibliografía.....   | 64 |

## 1. Introducción

No existe manual de historia del cine español en el que no se haga referencia al “cine disidente” que, sorteando la censura, empezó a abrirse camino dentro de la legalidad del propio régimen franquista a partir de los primeros años cincuenta. De hecho, algunos autores hablan de este período como una época de “continuismo y disidencia”<sup>1</sup>, pues, mientras el cine patriótico y el cine de género continuaban monopolizando la industria cinematográfica, comenzaron a surgir un nuevo tipo de films que intentaron mostrar la realidad social de la España de aquellos años. Hablo de títulos que hoy son considerados clásicos del cine español, como pueden ser *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga o *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, entre otros. En algunos casos, como por ejemplo en el caso de Berlanga, este tipo de películas no se hicieron con una motivación explícitamente política; en otros, como el de Juan Antonio Bardem, militante del Partido Comunista, estas películas sí tenían una clara voluntad de denuncia.

En 1951, en un contexto de Guerra Fría y a modo de lavado de imagen, el general Franco introduce cambios en el gobierno encaminados a una ligera apertura y sobre todo, a un lavado de imagen de cara al exterior: en 1951 acaba la autarquía y España se integra en el contexto internacional. Además, en julio de ese mismo año, Franco cambió su gobierno integrando en él sectores católicos junto a los falangistas, si bien “aunque 1951 supuso un momento de inflexión en la política económica del franquismo, el cambio de dirección no fue brusco ni definitivo.”<sup>2</sup>

En el terreno cinematográfico ese mismo año se estrena *Surcos*, la película considerada por algunos autores<sup>3</sup> como el punto de partida del cine disidente en España a pesar de haber sido dirigida por un falangista, Nieves Conde. Pero es también en 1951, concretamente el 25 de octubre, cuando Dolores Ibarruri, *La Pasionaria*, desde el PCE en el exilio, pronuncia un discurso ante un grupo de dirigentes en el que manifiesta la necesidad de una nueva estrategia del partido para reclutar afiliados, y señala como fundamental en ella el papel de los intelectuales.

Tomando como punto de partida esta fecha, el presente trabajo tiene como objetivo principal determinar que influencia tuvo la Organización de Cineastas del PCE en este cine disidente

---

<sup>1</sup> Monterde, J.E. Continuismo y disidencia (1951 – 1962). En *Historia del cine español*. Gubern. R et alt (2000). p.239 -293 Madrid: Cátedra.

<sup>2</sup> Di Febo, G. y Juliá, S. (2003). *El Franquismo*. P. 73. Barcelona: Paidós Historia Contemporánea.

<sup>3</sup> Ver: Llorente Villasevil, A. *Las estrategias de la memoria en el cine disidente del Franquismo* en [http://www.cinehistoria.com/cine\\_disidente\\_del\\_franquismo.pdf](http://www.cinehistoria.com/cine_disidente_del_franquismo.pdf), última fecha de consulta.

producido dentro de la legalidad de la dictadura franquista hasta el año 1955, fecha en que tuvieron lugar las Conversaciones de Salamanca.

## 2. Antecedentes

Como he explicado en la introducción, es numerosa la bibliografía relacionada con el cine disidente de la dictadura en los años cincuenta, presente tanto en un modo general, en forma de reseña en cualquier historia del cine español<sup>4</sup>, como de estudios específicos y particulares sobre este tema o de análisis filmicos, especialmente de las películas de Luis García Berlanga o de Juan Antonio Bardem.<sup>5</sup> Por otra parte, me gustaría señalar que en los últimos años, ha proliferado el estudio de los cines de oposición política que tuvieron lugar durante el período franquista, si bien realizados al margen del sistema.<sup>6</sup>

También existe numerosa bibliografía sobre la labor del PCE en la clandestinidad<sup>7</sup> – y aunque ya no tan numerosa – también hay publicados estudios sobre la estrategia concreta de su Grupo de intelectuales<sup>8</sup> e incluso su relación con el cine, realizado tanto dentro como fuera del sistema, entre los que destaca especialmente la publicación de Alicia Salvador Marañón sobre la productora cinematográfica UNINCI.<sup>9</sup>

Asimismo, recientemente se ha publicado un estudio titulado *Pensar el cine desde el PCE*<sup>10</sup> en el que se hace un interesante repaso por la nombrada estrategia a partir de los documentos recogidos en el Archivo Histórico del PCE en Madrid, desde los primeros años cincuenta hasta el

---

<sup>4</sup> Ver Gubern. R. y otros (2000). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra o Caparrós Lera J.M. (2007) *Historia del cine español* Madrid. T&B Editores.

<sup>5</sup> Ver Llorente Villasevil, A. (2008) *Las estrategias de la memoria en el cine disidente del Franquismo*. Actas I Congreso Internacional de Historia y cine. Madrid. pp. 528 -541, o Cerón Gómez, J.F. (1999) *El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951 -1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*. Universidad de Murcia.

<sup>6</sup> Para más información sobre este tema recomiendo la lectura de la tesis doctoral *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español del Franquismo (1967 – 1982)* de Roberto Arnau Roselló (2006) Universitat Jaume I de Castellón. También es interesante el estudio de Lidia García Merás *El cine de la disidencia: la producción militante antifranquista (1967 – 1981)*.

<sup>7</sup> Ver Estruch Tobella (1982) *El PCE en la clandestinidad (1939 – 1956)*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores S.A. / Hermet G. (1971) *Los comunistas en España*. París: Ruedo Ibérico.

<sup>8</sup> Ver “El cielo abierto. Ricardo Muñoz Suay y la estrategia del PCE” en Nieto y Company (2006). PP. 61 – 68. Además, a este respecto también es interesante la biografía de Ricardo Muñoz Suay. De Riambau E. 2007). *Muñoz Suay: una vida en sombras*.

<sup>9</sup> Salvador Marañón, A. (2006) *De ¡Bienvenido Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*. Madrid: EGEDA.

<sup>10</sup> Prieto Souto, X. Comunicación presentada al XII Congreso de Historiadores de la Comunicación. Universitat Pompeu Fabra, 24 y 25 de mayo de 2012. Barcelona.

final de la clandestinidad del Partido en el año 1977.

Sin embargo, queda por determinar cómo influyó esa estrategia del partido a través de la Organización de Cineastas del PCE (OCPCE) en el cine disidente producido dentro de la legalidad de la dictadura. Esto constituye la pregunta de partida de esta investigación, pero antes, conviene aclarar qué entendemos por cine disidente.

### 3. Hacia una definición de cine disidente

La Real Academia Española define la palabra *disidencia* como “grave desacuerdo de opiniones”. Sin embargo, si entendemos el término en su significado etimológico, la palabra *disidencia*, viene del verbo latino *dissidere*, que significa “sentarse lejos”. Entendiéndolo así, otros manuales definen al *disidente* como “aquella persona que se separa de una doctrina, una creencia o un grupo por no estar ya de acuerdo con sus ideas”.<sup>11</sup>

Entendiendo el término *disidente* a partir de esta definición, podemos afirmar que la disidencia durante el régimen franquista adquirió muchas formas y no todas ellas relacionadas con movimientos o ideología de izquierdas. Es más, en el terreno que nos ocupa, “reducir las manifestaciones culturales disidentes en mayor o menor medida a la organización de los grupos ligados al Partido Comunista es, evidentemente, maniqueo y falso”<sup>12</sup>.

De hecho, en 1951 se estrena *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde, un falangista. Aunque en cuanto a este film existen puntos de vista diversos al respecto de su condición de disidente,<sup>13</sup> desde nuestro punto de vista, constituye uno de los mayores ejemplos, si no de cine disidente, sí de diferencia intelectual del autor respecto a la ideología oficial franquista en el periodo que nos ocupa, pues representa, en línea con el cine neorrealista, problemas sociales como la emigración del campo a la ciudad, la prostitución o el estraperlo, inexistentes hasta entonces en el cine español de la época, a pesar de que el mensaje final de la película sea un mensaje acorde con una rama del pensamiento falangista, que afirma que sólo en el campo viven los auténticos valores espirituales del hombre y que este no debe desertar de su medio de vida natural. No olvidemos que hasta 1944 el régimen franquista se había preocupado de contener los movimientos demográficos de gran amplitud que, como consecuencia del hambre y de la falta de trabajo, impulsaron a ciertos núcleos de población, especialmente de determinadas zonas del sur de España, a emigrar a las

---

<sup>11</sup> Diccionario Anaya de la lengua, (2002). Madrid, Anaya. 1ª edición.

<sup>12</sup> Salvador Marañón, A. (2006). P. 118.

<sup>13</sup> Ver Navarrete, L. 2009. *Las generaciones de la posguerra, el orden moral y el fervor religioso. Surcos*. En: *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid. Síntesis. P. 211 – 215.

grandes ciudades. Además, la emigración del campo a la ciudad se vio incrementada en los años cincuenta, gracias al crecimiento económico que tuvo lugar en los primeros años de la década generado por las nuevas políticas económicas, que provocó que importantísimos sectores de la población rural emigraran a los nuevos núcleos industriales.

En este sentido me gustaría citar a José Enrique Monterde,<sup>14</sup> quien afirma que en el cine político “lo proclamado como progresista puede esconder un discurso netamente reaccionario, mientras que obras aparentemente conservadoras pueden dar lugar a análisis progresistas”. En este sentido, Roman Gubern<sup>15</sup> utilizó en 1981 el término “regeneracionismo” para referirse a estas transformaciones ideológicas que terminarían por alejar del régimen franquista a ciertos intelectuales falangistas. Para este trabajo, nos gustaría tomar como punto de partida la distinción que realiza la autora Alicia Salvador Marañón, quien señala que:

“Cabe diferenciar una diferencia intelectual *del* régimen –en el ámbito cinematográfico ejemplarizada con la película *Surcos* (Nieves Conde, 1951)- de una disidencia *contra* el régimen. Y no cabe duda de que la oposición contra el régimen estaba fuerte y mayoritariamente influenciada ideológicamente por el marxismo y, políticamente, al menos en los años cincuenta, cercana al PCE, con o sin militancia”.<sup>16</sup>

Sin embargo, en un régimen dictatorial no hay espacio para la disidencia *contra* el régimen. En este sentido, y en lo que se refiere a la disidencia cinematográfica, José Enrique Monterde distingue entre cine político y cine militante, afirmando que “mientras el cine político se insertaría completamente en la industria política nacional, el cine militante buscaría situarse completamente fuera del sistema de producción industrial y los canales establecidos de distribución y exhibición”<sup>17</sup>.

Por tanto cuando en este trabajo hablemos de cine disidente estaremos haciendo referencia al cine *político* realizado *contra* el régimen entre 1951 y 1955.

---

<sup>14</sup> Monterde, J.E. en Arnau Roselló (2006). P.103.

<sup>15</sup> Gubern, R. (1981) *La presencia de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga* en Perez Perucha, Julio (ed.): Valencia. Ayuntamiento de Valencia. 32 – 35. Cit. En Castro de Paz, J. L. 2006.

<sup>16</sup> Salvador Marañón (2006) P. 118.

<sup>17</sup> Monterde, J. E. (1997) *La imagen negada: la representación de la clase trabajadora en el cine*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana. P. 93.

#### 4. Objetivos y formulación de hipótesis

El objeto principal de esta investigación consiste, por tanto, en determinar en qué medida influyó la labor de la organización de cineastas del PCE en el cine disidente realizado dentro de la legalidad de la dictadura entre 1951 y 1955. Las **hipótesis** de esta investigación son las siguientes:

1. Como tesis principal, este trabajo sostiene que hubo un intento de introducción de la ideología del PCE a través de su organización de cineastas que llegó a materializarse, pero que no tuvo la repercusión deseada.

2. Asimismo, el trabajo sostiene que cuando las intenciones del PCE se cumplieron fue sólo en casos aislados y gracias a la habilidad de personas concretas. En esta línea, sostenemos la idea de que ello pudo deberse a que, en lo que se refiere al campo cinematográfico, la estrategia del PCE se dirigió a una élite cultural y no a la gran masa de población española.

3. Sin embargo, esta investigación también sostiene que la Organización de cineastas del PCE alcanzó muchos de sus objetivos propuestos, los cuales culminaron con su participación en las Conversaciones de Salamanca, en las que dicha organización fue la principal impulsora.

#### 5. Metodología

El siguiente trabajo toma la forma de investigación histórica enmarcada en el período 1951 – 1955. La elección de este período no es casual, pues en 1951 se producen en España una serie de cambios en el gobierno franquista, que favorecen una mayor apertura tanto en el terreno económico como en el terreno social y cultural, y dentro de este, también en el ámbito cinematográfico. Esta serie de cambios que explicaremos en el siguiente apartado, favorecen un cambio de estrategia del PCE que sirve de base para la creación de un Grupo de Intelectuales del Partido , y dentro de este, de una Organización de cineastas, cuya actividad , por un lado alcanza su punto álgido con la celebración de las Conversaciones de Salamanca en 1955, y por otro, empieza a decaer con la suspensión de la revista *Objetivo* en ese mismo año y el posterior cierre de UNINCI.

Por tanto, al tratarse de un período histórico acotado y lejano en el tiempo, el proceso metodológico de este trabajo de investigación se ha llevado a cabo, en primer lugar, a través de la lectura de manuales de historia del cine español hasta determinar el presente objeto de estudio. Una



vez determinado este, ha tenido lugar el estudio a fondo de bibliografía, publicaciones y documentos en línea específicos sobre el tema, así como el estudio de fuentes directas. En este sentido, ha sido frecuente y necesaria la consulta de documentos tanto en el Archivo histórico del PCE en Madrid como en la biblioteca de la Filmoteca Española.

A este respecto, dentro de todos los documentos, manuscritos e informes consultados en el Archivo histórico del PCE en Madrid, para este trabajo ha cobrado especial importancia el documento “Actividades, situación y problemas de la Organización de cineastas del PCE” el cual nos ha servido como fuente principal de información para esta investigación.

Asimismo, en la Filmoteca Española hemos podido consultar los ejemplares originales de la revista *Objetivo*, también capitales para la obtención de información acerca de la Organización de Cineastas del PCE.

Por último, y a partir de toda la información extraída a lo largo de este trabajo y en relación con esta, nos ha parecido coherente realizar el análisis de contenido de una de las películas que llegaron a exhibirse y distribuirse dentro del período de estudio que nos ocupa, como es *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955).

A partir del estudio y análisis de estos materiales, hemos llegado a las conclusiones principales de este trabajo.

## **6. Marco teórico**

### **6.1. Contexto histórico y cinematográfico: Los primeros cincuenta (1951 – 1955)**

No son pocos los autores<sup>18</sup> que sitúan en 1951 el inicio de una segunda década del régimen franquista, o al menos un cambio de dirección en su política. José Enrique Monterde, por ejemplo, habla de tres cambios diferenciados en esta fecha que se mantendrán a lo largo de toda la década, a saber: “la presencia exterior de España, las vicisitudes internas del régimen y el renacimiento de nuevas formas de oposición interna”<sup>19</sup>. También nosotros tomamos este año como punto de partida de nuestra investigación por diversos motivos: el principal es que, como señala este autor, el régimen franquista experimentó una ligera apertura respecto a los primeros años de dictadura,

---

<sup>18</sup> Como hemos visto, José Enrique Monterde, en Gubern y otros (2000), sitúa en 1951 el inicio de una década de “continuismo y disidencia”. PP. 239 – 293. Por su parte, como hemos visto en la introducción del trabajo, autores como Giuliana di Febo y Santos Juliá (2003) afirman que en 1951 se produjo un punto de inflexión en la política del Régimen a través de un cambio económico y de gobierno, si bien este último no fue “ni brusco, ni definitivo”. PP.73. Asimismo, en el ámbito cinematográfico, Llorente Villasevil indica que es en esta fecha en la que aparece la primera película con rasgos de disidencia política, *Surcos*. P.4.

<sup>19</sup> Monterde, J. E. (2000). P.139.

motivada por la mayor presencia internacional de España. A esto contribuyó sin duda, el contexto internacional de Guerra Fría: la dictadura franquista constituía una garantía para los países del bloque Occidental ante cualquier rebrote comunista en esta parte de Europa. Así, en marzo de 1951, culminaba el retorno de los embajadores de los principales países del bloque occidental después de que la Asamblea General de la ONU retirara las resoluciones contrarias a la España franquista. Un año antes, en 1950, se había producido el ingreso de España en la FAO, también Organismo de Naciones Unidas, y un año después, lo haría en la UNESCO, hasta su ingreso definitivo en la ONU en 1955. Esta mayor presencia internacional, fue acompañada de un ligero crecimiento económico, que se tradujo, principalmente, en una mayor emigración del campo a la ciudad y en la supresión de la cartilla de racionamiento en 1952. Pero volviendo a la fecha que nos ocupa, fue asimismo en 1951, cuando tuvieron lugar las primeras formas de contestación obrera al franquismo, con sucesos como la huelga de tranvías de Barcelona o las huelgas generales de Guipúzcoa y Vizcaya, si bien ambas fueron duramente reprimidas.

En lo que se refiere al ámbito político, ese mismo año tuvo lugar una remodelación ministerial en favor de los sectores católicos del régimen. Así, por ejemplo, y centrándonos en lo que se refiere a nuestro trabajo, el Ministerio de Propaganda fue sustituido por el Ministerio de Información y Turismo, que sería presidido por Arias Salgado. De este ministerio dependía la Dirección General de Cinematografía y Teatro, a la cual le fueron adscritas las competencias cinematográficas. Como director general se nombró a José María García Escudero, que tenía la intención de definir una nueva política con el fin de dignificar el cine español, si bien un año después, en 1952 se vio obligado a dimitir del cargo ante la presión ejercida contra él por los sectores más integristas del régimen. Esto ocurrió a raíz de que el director general de cinematografía otorgara la categoría de Interés Nacional a la polémica película *Surcos*, de Nieves Conde, la cual reflejaba el drama de la emigración del campo a la ciudad, en lugar de otorgársela al film histórico *Alba de América*, de Juan de Orduña. En lo que se refiere al ámbito social y cultural, coincidieron varios factores que favorecieron este cambio. El principal es que

“en la década de los cincuenta, comienza a alcanzar la edad adulta el primer grupo generacional que ha crecido sin conocer otra cosa que el régimen franquista (...). Educados en el nacionalcatolicismo durante los cuarenta, se revelarán opositores a mediados de los cincuenta. No son *rojos*, aunque empiecen a coincidir con ellos, sino *rebeldes*, y muchos pertenecen a familias de reconocida lealtad a Franco”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Nieto y Company (2006). P. 13.

En el terreno cultural, muchos de estos jóvenes, empezarán a constituir una especie de cultura de la disidencia en el sector literario, artístico, teatral y cinematográfico del período “una disidencia más o menos tolerada y reprimida alternativamente, que tanto podrá significar la aproximación a una estética realista como la apertura a determinadas tendencias dominantes en el contexto internacional, significando un cambio fundamental respecto al monolitismo y la cerrazón de los años cuarenta”.<sup>21</sup>

En este sentido, y centrándonos ya en el ámbito cinematográfico, en 1950, aparece la primera promoción de diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas (IIEC), núcleo de lo que sería la disidencia cinematográfica durante el franquismo. “Esta disidencia cinematográfico-política se había venido ejerciendo en el seno del franquismo a través de dos frentes: el IIEC y la Universidad (concretamente Salamanca) de donde procedían básicamente los protagonistas de esa oposición”.<sup>22</sup> Algunos de los titulados de esta primera promoción del IIEC serán los impulsores de la renovación del cine español, como veremos más adelante. Se trataba de una renovación necesaria, teniendo en cuenta el panorama cinematográfico internacional, pues, mientras que en Italia despuntaba el Neorrealismo y países como Francia o Inglaterra allanaban el terreno para el surgimiento de los Nuevos Cines a finales de la década, en España, en los primeros años cincuenta, el cine era el entretenimiento popular por excelencia. Predominaba un cine de género, comercial, principalmente el musical y la comedia. Se trataba de una industria emergente y estaba prácticamente monopolizada en esta década por dos productoras: CIFESA, la productora del régimen, y Suevia Films, una productora de capital privado, si bien también afín al régimen. Las películas *Alba de América* (1951) y *Leona de Castilla* (1951), ambas de Juan de Orduña, habían cerrado el ciclo histórico y literario, predominante en la década anterior. La comedia y el musical folclórico continuaron siendo los géneros predominantes en la década de los cincuenta. Se trataba sobre todo de comedias costumbristas, como *Historias de la radio* (1955) o *Historias de Madrid* (1958) de Sáenz de Heredia, y de comedias basadas en adaptaciones teatrales, lo cual constituía una garantía frente a la actividad censora.

En cuanto a esta, tras la dimisión de García Escudero en 1952, se crea la Junta de Clasificación y Censura de Películas vinculada al Instituto de Orientación Cinematográfica. Si bien las Juntas de Censura existían en España desde 1936<sup>23</sup>, la ligera apertura del país incrementó la necesidad de vigilancia por parte del régimen. Esta nueva Junta de Clasificación y Censura,

---

<sup>21</sup> Monterde, J.E. (2000). P. 241.

<sup>22</sup> Arnau Roselló, (2006). P. 208.

<sup>23</sup> Para más información ver Gubern, R. *La censura bajo el franquismo*. en Poyato, P. (2005) *Historias, motivos y formas del cine español*. Madrid: Plurabelle S.L.

contaba, además de la rama de “apreciación” de películas en sus aspectos “ético, político y social” con otra rama de clasificación atendiendo a “sus cualidades técnicas y artísticas y sus circunstancias económicas” o lo que podríamos llamar censura por la vía de la financiación. Esta Junta establecía seis categorías de clasificación, y en función de la categoría en la cual la película fuera clasificada, recibiría un mayor o menor porcentaje de subvención por parte del Estado. Así, si la película era clasificada dentro de la categoría de Interés Nacional, recibiría el 50%. A continuación de esta categoría se establecían la categoría Primera A (40%), Primera B (35%), Segunda A (30%), Segunda B (25%) y Tercera, la cual no recibía ningún tipo de subvención. Fue esta clasificación de las películas lo que provocó la dimisión del Director General de cinematografía, José María García Escudero, que optó por otorgar a *Surcos* la categoría de film de “Interés Nacional” en lugar de otorgárselo a *Alba de América*. Si bien *Surcos* era un film dirigido por un falangista, José Antonio Nieves Conde, abordaba aspectos incómodos de la realidad española como el estraperlo o la explotación sexual femenina en línea con el Neorrealismo italiano. En palabras del propio García Escudero:

"En aquel ambiente de golas, carabelas, perillas, barbas, mostachos, espadas de Toledo, chambergos, Historia a tambor batiente, castillos de cartón piedra, palacios lujosos, grandeza y retórica, *Surcos* presentó un mundo que todos sabíamos que existía, pero (y esto es lo trágico), que no nos gustaba ver, aunque debería hacernos reflexionar el que la película fuese mucho mejor acogida en los barrios proletarios que en los burgueses".<sup>24</sup>

La polémica estaba servida con los sectores más integristas del régimen. Tras su dimisión, García Escudero fue sucedido por Joaquín Argamasilla, si bien volvería a ocupar el cargo en 1962, siendo el artífice de lo que sería conocido como Nuevo Cine Español. Pero, esa, ya es otra historia.

Como podemos observar, a pesar de todo lo visto anteriormente, el franquismo en la década de los cincuenta experimentó una ligera apertura respecto a la etapa autárquica, lo cual constituiría una oportunidad para la infiltración de los grupos opositores y en el caso que nos ocupa, para su cambio de estrategia.

---

<sup>24</sup> José María García Escudero en 1962. Cit. En Valero Martínez, T. <http://www.cinehistoria.com/surcos.pdf>

## 6.2. La nueva estrategia del PCE

El 6 de marzo de 1939 es la fecha exacta del fin de la existencia legal del PCE con la llegada de Franco al poder y la implantación de la dictadura franquista. Sus principales dirigentes parten al exilio en los días que siguen a la ilegalización del Partido. Estos se refugian primero en Francia y algunos se dirigen a la Unión Soviética, acompañados de algunos comunistas españoles que gozaron del privilegio de embarcarse hacia Leningrado y no permanecer, como la gran mayoría de españoles exiliados, en los campos de refugiados franceses.<sup>25</sup>

Mientras, en España, en el período que va desde 1939 a 1944, una cruel represión acabó con la vida de más de 200.000<sup>26</sup> comunistas y republicanos de todas las tendencias que fueron ejecutados o murieron en los campos de concentración y las cárceles. En este período, los grupos clandestinos del Partido que se constituyeron espontáneamente solo se preocuparon de mantener una cohesión entre sus miembros y ayudarse mutuamente. Como apunta Guy Hermet, “los únicos núcleos verdaderamente activos fueron las unidades de guerrilleros que subsistieron en Asturias hasta 1941. A excepción de este caso, las células clandestinas generalmente permanecieron aisladas, sin lazos permanentes a escala nacional ni siquiera regional, y prácticamente sin relacionarse con los dirigentes refugiados en Moscú”.<sup>27</sup> Hasta 1945, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, no se hace efectiva una recuperación del control del Partido por parte de los dirigentes, la cual se lleva a cabo desde París y Toulouse. Desde entonces, el aparato central del Partido permanece en Francia hasta su expulsión en septiembre de 1950.

En el transcurso de la década de los cuarenta, y fracasados todos los intentos de derrocar al régimen a través del acuerdo con todos los sectores antifranquistas, el PCE se volcó en la lucha armada a través de la guerrilla. Esto motivó que, en el verano de 1948, Stalin convocara en Moscú a los principales dirigentes del partido, para hacerles entrar en razón, pues:

“un recrudecimiento de la lucha guerrillera en España, que pertenecía a la zona bajo tutela americana, hubiera supuesto un agravamiento de la tensión internacional en unos momentos en que Stalin necesitaba tener las manos libres para ocuparse de la creciente rebeldía yugoslava sin interferencias americanas. En este contexto se produjo la reunión entre los máximos dirigentes del PCE y Stalin en Moscú. Allí, el jefe del comunismo mundial les recomendó que utilizaran una táctica de acumulación de fuerzas, introduciéndose en los sindicatos verticales y las organizaciones

---

<sup>25</sup> Hermet, G. (1971) *Los comunistas en España*. París: Ruedo Ibérico. P. 44.

<sup>26</sup> Fuente: *Op.Cit.* P. 45.

<sup>27</sup> *Op. Cit.* P. 45.

de masas del régimen para socavarlas desde dentro atrayéndose a los trabajadores.”<sup>28</sup>

En octubre de ese mismo año, tanto el PCE como el PSUC hacen pública su decisión de combinar la acción legal e ilegal en España. Dentro de esta decisión se enmarcan la labor del grupo de intelectuales y la labor de la Organización de cineastas del PCE de la que nos ocuparemos en este trabajo.

Además, poco tiempo después, en 1951, otro factor contribuye a reactivar la acción en España y modificar la imagen del Partido entre la población, particularmente entre los obreros, intelectuales y estudiantes: la frontera francesa se abre por completo, lo cual rompe el aislamiento recíproco del aparato clandestino y la dirección del exilio. “La reapertura de la frontera permite enviar nuevos responsables a España y remplazar a los que están más amenazados. También permite hacer circular más fácilmente las consignas y el material de propaganda por medio de miembros no fichados por la policía”.<sup>29</sup> Esto facilita enormemente que el Partido pueda intentar poner en práctica la táctica de acciones de masa y de infiltración en las instituciones legales preconizada en octubre de 1948. Para esto, se pone en contacto con los socialistas del interior, y por vez primera, con militantes obreros cristianos y falangistas de izquierda”. Es lo que autores como Nieto y Company denominan “nueva oposición”<sup>30</sup>, una oposición que se caracteriza por reunir a personas que, si bien, con ideologías diversas, aúnan sus fuerzas con el objetivo de minar el régimen franquista desde dentro. “El PCE fue el primer y, durante mucho tiempo, único partido que, de forma intuitiva, comprendió que lo esencial no era ya reconstruir las siglas organizativas (políticas o sindicales) de la preguerra, sino adaptarse a la nueva situación e ir a buscar a las masas populares allí donde estuvieran”. Estruch Tobella concluye que estrategia explica que “el PCE pudiera atravesar el largo desierto de los años cincuenta manteniendo una cierta incidencia en el interior, muy débil siempre y en ocasiones casi simbólica, pero lo suficiente para dar fe de su existencia.”<sup>31</sup>

El 25 de octubre de ese mismo año, Dolores Ibarruri, *La Pasionaria*, desde el exilio, pronuncia un discurso ante un grupo de dirigentes en el que, entre otras cosas, hace hincapié en la importancia que pueden tener para el Partido lo que ahora en adelante se conocerá como los “intelectuales”:

“ (...) En el interior de España, ha surgido una generación de intelectuales que se acerca al Partido Comunista, que quiere luchar junto al Partido y con el Partido, y a los cuales hay que prestar particular atención en su formación como intelectuales comunistas. Debemos ligar más

<sup>28</sup> Estruch Tobella, J. (1982) *El PCE en la clandestinidad (1939 – 1956)*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores S.A. P 152.

<sup>29</sup> Hermet, G. (1971). P. 52.

<sup>30</sup> Nieto y Company. (2006). P. 10.

<sup>31</sup> Estruch Tobella, J. (1982). P. 155.

estrechamente a los intelectuales a toda la vida del Partido, teniendo presente que tanto en el período de la conquista del Poder, como después de la consolidación de este, y en la creación de la nueva sociedad, los intelectuales han de jugar un papel importantísimo en la formación de la nueva cultura, en la educación de las nuevas generaciones (...)”<sup>32</sup>

Roberto Arnau Roselló señala que el movimiento intelectual del PCE es una continuación de los movimientos antifascistas de la década de los treinta, que se encuentra, igual que estos, influido por el órgano central del PCUS desde Moscú. El movimiento intelectual del PCE pretende nutrirse de escritores, periodistas, artistas, cuadros técnicos, etc., sin importar si comulgan o no con el marxismo. Sólo es necesario que disientan del régimen. Fruto de este movimiento fue la creación de la Organización de cineastas del PCE (OCPCE) cuyo objetivo es “captar específicamente a los intelectuales del mundo del cine y crear plataformas de oposición dentro de la industria cinematográfica española que contrarresten la labor proselitista que el franquismo realiza a través de este medio”.<sup>33</sup> La labor del partido se concentra a partir de este momento en la nueva estrategia de trabajar en la legalidad, es decir, intervenir desde un cierto movimiento marginal, que puede hacer oposición con medios lícitos, pero alternativos a los oficiales (como por medio de una revista cinematográfica, como veremos más adelante). “Estas plataformas, además de promover productos culturales con cierto sentido social, sirven para integrar a otros intelectuales no marxistas. El PCE propone un programa asumible por todas las tendencias contrarias al régimen, que sirva de base para el trabajo conjunto de las fuerzas democráticas”.<sup>34</sup> Veamos ahora como se formó dicha Organización y cómo se llevó a cabo su labor dentro de nuestro período de estudio.

## **7. La Organización de cineastas del PCE y su influencia en el cine disidente**

Antes de entrar de lleno en el tema, nos gustaría aclarar que cuando hablamos de la Organización de cineastas del PCE (OCPCE) no hacemos referencia a una organización en sí, dotada de medios de expresión orgánicos, sino al grupo de cineastas que respondían a las consignas del grupo de intelectuales del PCE que se constituyó en 1953. Según Arnau Roselló, “frente al ejemplo de países vecinos como Italia o Francia, en España no existe una gestión cinematográfica orquestada desde la resistencia o los partidos de oposición al régimen.”<sup>35</sup> Sin embargo, sí existió desde el PCE la determinación de utilizar a los intelectuales dentro de su estrategia de erosionar el régimen desde el interior, y, dentro del grupo de intelectuales, jugaron un papel muy importante los

---

<sup>32</sup> Dolores Ibarruri, Nuestra Bandera, nº7: 34 -35. Cit. En Salvador Marañón, (2006). P. 118.

<sup>33</sup> Díez puertas. E. (2001) *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine*. 1931 – 1999. Valencia. p. 102.

<sup>34</sup> Arnau Roselló (2006). p.208.

<sup>35</sup> Arnau Roselló (2006). P. 112.

cineastas. En palabras de Prieto Xouto “la actividad de los miembros del PCE relacionados con el sector del cine en la década de los cincuenta hay que entenderla ideológicamente dentro del proceso de agrupamiento de intelectuales en el interior del Estado que se estaba produciendo desde 1953 y del que Jorge Semprún era responsable orgánico.”<sup>36</sup>

### **1. El grupo de intelectuales del PCE y su Organización de cineastas. Las figuras de Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay.**

Hijo del intelectual republicano José María Semprún y Gurrea, Jorge Semprún pasó los años de la Guerra Civil en la Haya. En 1941 se trasladó con su familia a Francia, donde, un año después, comenzó a militar en el PCE en el exilio. En junio de 1953 realizó su primer viaje clandestino a España para tantear el terreno y valorar las posibilidades de aplicar la nueva política del PCE. Sin embargo, hubo que esperar un mes más para que se produjera el primer encuentro entre Jorge Semprún y el otro nombre clave de lo que fue el grupo de intelectuales: Ricardo Muñoz Suay. Nacido en Valencia en 1917, Muñoz Suay había sido miembro de la Federación Universitaria Escolar (FUE)<sup>37</sup> en su adolescencia y ejerció de comisario político del PCE durante la Guerra Civil. Cuando esta acabó, pasó seis años escondido en casa de sus padres, y tres más en la cárcel. En 1949 se incorporó de nuevo a la vida pública y trabajó como asistente de producción en diversas películas de Benito Perojo. En 1951 empezó a escribir en la revista *Índice* artículos en los que hablaba de regenerar el cine español. Ese mismo año, trabajó como asistente de dirección en la que fue la ópera prima de dos de sus compañeros del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas:

Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Un año después, realizaría el mismo trabajo en la película *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) dirigida por el primero de ellos y coescrita por el segundo.<sup>38</sup>

En 1953, con motivo del rodaje de la película *Sangre y luces* (George Rouquier, 1954) de cuya producción se encargaba, Muñoz Suay consiguió un pasaporte con el que pudo viajar a París, donde conoció a Semprún y retomó el contacto con el Partido, aunque “no está claro si fue Ricardo quien aprovechó el viaje a París para retomar su contacto con la dirección del Partido o fue esta quien le reclutó para ejecutar su nueva política en el sector intelectual.”<sup>39</sup> Santiago Carrillo afirma que:

---

<sup>36</sup> Prieto Souto, X (2012). P. 2.

<sup>37</sup> La FUE o Federación Unitaria Escolar fue una organización creada en Madrid durante el curso académico 1926-27, a imagen de la Institución libre de enseñanza, en la que tenían lugar actividades culturales y deportivas.

<sup>38</sup> Fuente: Rimbau, E. (2007) *Ricardo Muñoz Suay, una vida en sombras*. Ed. Tusquets.

<sup>39</sup> Rimbau, E. (2007). P. 194.



“los exiliados estuvimos varios años sin saber si vivía, si le había sucedido algo. La gran sorpresa fue verlo reaparecer en todo aquel movimiento que se produjo en torno al cine y como director de la revista *Objetivo*. Recuerdo el primer encuentro en París. Sin duda lo hemos contactado nosotros en el interior, en Madrid. No creo que él llegara a París a entrevistarse con nosotros sin que nosotros ya lo hubiéramos previsto pero tampoco puedo precisarlo.”<sup>40</sup>

Sin embargo, Jorge Semprún señala que:

“Fue Ricardo quien contactó con el Partido (...) Un día me llama Carrillo que ahí está Ricardo, me hace una breve semblanza biográfica y me dice que quedaremos a almorzar con él. Y así, en mi casa del Boulevard Saint Germain, tenemos esa primera reunión en la que hay una discusión general. Él cuenta un poco lo del grupo de amigos del cine, habla de las posibilidades de que algunos se conviertan en militantes del Partido, de Bardem naturalmente y de Ducay y de alguno más. Se le pidió si estaría dispuesto a que yo volviera a tomar contacto con él. Lo acepta y a partir de ahí, ya hay una larga serie de contactos.”<sup>41</sup>

En septiembre de 1953 tuvo lugar en Madrid, en casa de Muñoz Suay, la primera reunión de lo que sería el comité de intelectuales, el cual coordinaría el valenciano. Su núcleo inicial lo integraban los cineastas Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducay, el doctor José Antonio Hernández y el pintor José Ortega. Poco después se sumaron al comité escritores como Juan García Hortelano, Armando López Salinas o Gabriel Celaya. Como relata Jorge Semprún en un informe al Comité Central del PCE en París:

“Este grupo comenzará a trabajar con vistas a organizar la penetración en el Ateneo, en el Consejo de Investigaciones Científicas, en diversos centros culturales, en redacciones de periódicos, etc. (...) Creo que se podrán obtener rápidamente resultados porque ya hay en muchos sitios gente que se puede utilizar (...) Toda nuestra actividad se desarrolla en la ilegalidad y ofrecemos un blanco facilísimo a los fascistas. La experiencia muestra lo importante que es utilizar las posibilidades legales (...) A la vez el papel de los intelectuales es hoy importantísimo. Los intelectuales forman parte de las clases dominantes y toda la labor que se haga entre ellos puede tener serias consecuencias políticas (...) Es curioso comprobar la enorme influencia que la ideología y la política del Partido ejerce sobre los intelectuales sin que estos, en muchos casos, sean todavía conscientes de ello (...) Uno de los ejemplos más notables es el SEU.”<sup>42</sup>

Además, fue desde el sector cinematográfico desde donde se empezó a reagrupar al resto de

---

<sup>40</sup> *Op. Cit.* P. 194.

<sup>41</sup> *Op. Cit.* P. 194.

<sup>42</sup> Informe de Jorge Semprún al Comité Central del Partido Comunista de España en París. Archivo histórico del PCE de Madrid. Sección Intelectuales. Jacq nº 43.

intelectuales que formarían parte de este comité del PCE. Muñoz Suay explica que quedó citado con Jorge para unas semanas más tarde en Madrid y entre los dos iniciaron la tarea de ir agrupando a los intelectuales comunistas. “Partiendo de un núcleo de gentes más o menos vinculadas al cine, fuimos desparramando nuestra actividad (...) entre los medios intelectuales, preferentemente literarios y cinematográficos”<sup>43</sup> o autores como Miguel Ángel Ruiz Carnicer “el cine fue utilizado por los primeros militantes del PCE en el interior como un medio muy propicio para su trabajo de captación, hasta llegar a ser una actividad típica del PCE y de sus *compañeros de viaje*. Esta predominancia comunista en el mundo cinematográfico se mantendría y profundizaría en los años siguientes.”<sup>44</sup>

Tenemos constancia de la existencia clara de una organización de cineastas dentro del Partido, gracias a un documento recogido en el Archivo histórico del PCE en Madrid, fechado en 1955 y que lleva por título: *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE* sobre el que volveremos más adelante y en el que, entre otras cosas puede leerse: “la actividad de la organización de cineastas, con sus aciertos y errores, demuestra la justeza de la línea política del partido, la justeza de la táctica del partido en relación con la combinación de trabajo ilegal y utilización de las posibilidades legales.”<sup>45</sup>

Por tanto, como hemos explicado en el marco teórico, la OCPCE pretendía influir en la situación del país a través de un cine realista y de denuncia pero realizado en la legalidad. Un cine que planteara los problemas sociales de la época, como podemos comprobar en un documento que refleja las palabras de Jorge Semprún al Comité Central del PCE en París:

“En relación con el problema de la tierra dice – [Muñoz Suay] - que su grupo cinematográfico podría hacer algo interesante. Llevan ya dos o tres años pensando en hacer una película sobre los Monegros. Bardem, que es ingeniero agrónomo, está entusiasmado con la idea. Podrían hacer una película en que aprovechando lo de los Monegros planteasen los problemas del campo. En cuanto llegue a Madrid va a empezar a estudiar con sus compañeros cómo hacerlo.”<sup>46</sup>

Es decir, la OCPCE se propone cambiar las cosas a través de un cine realista y social, que refleje los problemas contemporáneos, como iremos viendo a lo largo de esta investigación. En este sentido, el historiador Estruch Tobella afirma que “en lo referente a las cuestiones artístico-literarias

---

<sup>43</sup> Riambau, E. (2007) *Ricardo Muñoz Suay: Una vida en sombras*. Barcelona. Tusquets. P. 124.

<sup>44</sup> Ruiz Carnicer, M.A. *El cine y el SEU antes de Salamanca*. En Nieto y Company (2006). P. 47

<sup>45</sup> Documento anónimo. *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE (1955)*. Archivo del Partido Comunista de España. Sección Intelectuales. Reproducido en Nieto, J y Company, J. M. (2006) *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca.

<sup>46</sup> Informe de Jorge Semprún al Comité Central del Partido Comunista de España en París. Archivo del PCE de Madrid. Sección Intelectuales. Jacq. Nº 43.

el PCE proponía el realismo socialista, es decir, las directrices estéticas soviéticas, como forma más adecuada de expresar, artística o literariamente la crítica contra el fascismo o el imperialismo.”<sup>47</sup> Sin embargo, nosotros creemos, e intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo, que tanto el cine realizado como el que intentó realizarse por la OCPCE se encuentra más cercano estéticamente al Neorrealismo italiano que al realismo socialista soviético, si bien también tiene rasgos de este último.

Asimismo, tenemos certeza de la existencia de esta organización a través de otro de los informes de Jorge Semprún recogido en el Archivo del PCE en Madrid en el que informa de la situación en el campo intelectual, haciendo una referencia explícita al cine:

“d) Cine.- Reunión prevista dentro de dos días para discutir un plan de trabajo concreto que quedó un amigo encargado de elaborar, sobre los temas: organización, trabajo sindical, crítica y medios de expresión ya existentes (supongo que ya tendréis el último número; me pareció un progreso y es un éxito aquí) y realización de un film de 16mm. con miras a su utilización fuera (miseria, bases yankis, etc.)”<sup>48</sup>

Sin embargo, aunque la primera reunión de lo que sería el comité de intelectuales – en el que estaría enmarcada la organización de cineastas – tuviera lugar en septiembre de 1953, podemos determinar que el origen de dicha organización, o al menos, la idea de un grupo de personas también capitaneadas por Muñoz Suay de influir en la situación de la España franquista a través de un cine realista, tiene lugar algo antes, al tiempo que surge su primer medio de expresión.

## **7.2. Medios de expresión de la OCPCE: La revista *Objetivo* y la productora UNINCI.**

Si bien la Organización de Cineastas del PCE no contó con ningún medio de expresión como tal, es decir, orgánicamente vinculado a ella, en un informe de Jorge Semprún al Comité Central del PCE en París, haciendo referencia a la primera conversación entre este y Ricardo Muñoz Suay, podemos leer:

“En cuanto a ese movimiento yo le indiqué la necesidad de darle una cabeza que hoy no tiene. Él [Ricardo Muñoz Suay] dio dos formas: crear una productora o una editorial que se transformasen en esa cabeza y que cubrieran nuestro trabajo. La productora la desechamos, porque supone mucho

---

<sup>47</sup> Estruch Tobella (1971): *El PCE en la clandestinidad*. P. 206.

<sup>48</sup> Informe de Jorge Semprún. 24 de febrero de 1954. Archivo del PCE en Madrid. Sección Intelectuales. Jacq. N°82.

dinero y no es la forma más eficaz. La editorial le dijimos que se podía estudiar, aunque por el momento es mucho dinero. Más adelante, en el curso de la conversación convinimos en que lo mejor era una revista.”<sup>49</sup>

### 7.2.1 La revista *Objetivo*

Si bien queremos aclarar desde un principio que la revista no está vinculada orgánicamente con el Partido, *Objetivo* fue, sin lugar a dudas, la revista de la Organización de Cineastas del PCE. No solo determinamos esto porque tres de los cuatro componentes de su consejo de redacción fueran militantes del Partido, sino porque también, en diversos documentos recogidos en su Archivo Histórico se hace referencia a ella. Por otra parte, la no vinculación orgánica de la revista al Partido es coherente con la consigna de la Organización de actuar en la legalidad con el fin de lograr un frente antifranquista lo más amplio posible. La decisión de sus miembros de expresarse a través de una revista no fue casual, pues se trataba de una posibilidad bastante factible: Ricardo Muñoz Suay escribía, desde septiembre de 1951, en la página cinematográfica de la revista *Índice*, una publicación que, si bien dirigida por un falangista –Juan Fernández de Figueroa– daba espacio en sus páginas a muchos intelectuales de izquierda. En su sección cinematográfica figuraban, aparte del ya citado Muñoz Suay, nombres como el de Eduardo Ducay<sup>50</sup>, Juan Antonio Bardem o Paulino Garagorri, quienes formarán parte del consejo de redacción de *Objetivo*. En palabras de Ricardo Muñoz Suay:

“La página de *Índice* era la única plataforma para el “nuevo cine”. Propuse a Figueroa la creación de una revista; gracias a su apoyo financiero nació *Objetivo*. Propuse a Bardem y a Ducay que compartieran conmigo la dirección. El cuarto hombre fue Garagorri<sup>51</sup>, hombre honesto, liberal, orteguiano, coincidente en muchos puntos con nosotros, especialmente en lo referente al cine y que nos aportaba su bagaje universitario, intelectual, su espíritu crítico frente a nuestros impulsos más políticos. Fue como un moderador, pero siempre jugamos los cuatro al juego limpio de la colaboración.”<sup>52</sup>

Cabe resaltar que meses antes del nacimiento de la revista, en abril de 1953, Ricardo Muñoz Suay había escrito una carta a Zavattini para preguntarle si él podría encargarse –sin necesidad de recibir ningún tipo de remuneración– de las corresponsalías en España de las revistas cinematográficas italianas *Bianco e nero* y *Cinema Nuovo*. En esa misma carta, solicitó al guionista

<sup>49</sup> Informe de Jorge Semprún al Comité Central del Partido Comunista de España en París. Archivo del PCE de Madrid. Sección *Intelectuales*. Jacq nº36.

<sup>50</sup> Desde 1952, Eduardo Ducay se ocupaba de la página cinematográfica de la revista *Ínsula*.

<sup>51</sup> El único miembro del consejo de redacción de la revista que no militaba en el PCE.

<sup>52</sup> Ricardo Muñoz Suay en entrevista a Ignacio Francia. *Cinestudio*, Noviembre de 1969. P. 79.

italiano que:

“nos envíe cuanto antes –a mi domicilio– un artículo original suyo, una especie de mensaje al cine y a la juventud españoles, para insertarlo en la única revista independiente que dentro de unos días vamos a editar el grupo que usted conoció en Madrid (Garagorri, Bardem). La revista se llama *Cinema Nuevo* y en el primer número, precisamente, vamos a dedicar casi todas las páginas a usted.”<sup>53</sup>

Sin embargo, antes de la publicación de su primer número, la revista ya tuvo, desde su título, el primer problema de censura: El título inicial de la revista es el mismo que el de la publicación italiana dirigida por el comunista Guido Aristarco, algo que no debió pasar inadvertido para las autoridades franquistas. Así se lo comunicó Muñoz Suay al mismo Zavattini días más tarde: “la censura no nos ha permitido que se llame como deseábamos, *Cinema Nuevo*, y se va a llamar definitivamente *Objetivo*.”<sup>54</sup> Y con ese nombre – si bien no exento de connotaciones teniendo en cuenta la consigna a la que responde –salió a la venta el primer número de la revista en julio de 1953. Este primer número de la revista, es ya una declaración de intenciones desde su editorial, que reza:

“OBJETIVO aparece en la línea de las revistas españolas dedicadas al cine para ocupar un puesto vacante: el de la teoría y de la crítica (...) La aportación española para una inteligencia y progreso del cine es casi nula. Al lado de revistas europeas independientes como *Rivista del cinema italiano*, *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound*, etcétera, queremos inaugurar unas páginas que nos abran una ventana nacional para el diálogo y la comprensión del arte de nuestro tiempo.”<sup>55</sup>

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, y sin dejar de lado el paralelismo con la publicación de Aristarco, resulta significativo que en este editorial se cite la publicación *Rivista del cinema italiano*, dirigida por el cineasta Luigi Chiarini, cercano a las ideas de la Italia fascista, en lugar de citar a *Cinema Nuovo*, lo cual creemos responde a una maniobra de censura o incluso de autocensura por parte de los redactores. En contraste con este apunte, las páginas siguientes<sup>56</sup>, como Muñoz Suay había prometido a Zavattini, están dedicadas al guionista italiano, lo cual delimita claramente la ideología introducida por el medio, más teniendo en cuenta que estas páginas dedicadas a Zavattini están encabezadas por el significativo título: *Por un cine de lo real*.

Esta primera parte del número es la que representa, desde nuestro punto de vista, el mayor

---

<sup>53</sup> Carta de Ricardo Muñoz Suay a Cesare Zavattini. 18 de Abril de 1953 en Rimbaut. E (2007): *Ricardo Muñoz Suay, una vida en sombras*. Tusquets Editores. P. 228.

<sup>54</sup> Carta de Ricardo Muñoz Suay a Cesare Zavattini. 1 de Mayo de 1953. En *Op. Cit.* P. 228.

<sup>55</sup> *Objetivo*, nº1. Julio de 1953.

<sup>56</sup> *Op. cit.* PP. 7 - 24

contenido ideológico de acuerdo con la consigna de la OCPCE. De aquí en adelante, encontramos diferentes secciones diferenciadas, las cuales recogen artículos de una gran calidad cinematográfica y otros que incluso pueden servir para proteger a la propia Organización de las intenciones que subyacen a sus actos. En este sentido llama la atención la reproducción de un comentario aparecido en el noticiario cinematográfico ANSA, en el que se desmiente que la película *Bienvenido Mr. Marshall* esconda una intención política:

“El éxito obtenido por el film ha asegurado para España un lugar de primer orden entre los concurrentes a los premios del festival 1953. No se había visto hasta hoy un film español tan importante y de tan depurada forma, especialmente por tratarse de un género de comicidad fina y difícil. En el curso de la proyección quedaron completamente desmentidas las discutidas opiniones que atribuían a la obra de Berlanga una intención de sátira política.”<sup>57</sup>

Como veremos más adelante, la disidencia cinematográfica celebró como un éxito la buena acogida que tuvo esta película. Además, la revista presenta una sección de crítica cinematográfica que se mantendrá a lo largo de sus nueve números, y que nace con el objetivo – valga la redundancia– de ser una crítica imparcial, que juzgue a las películas en base a criterios de calidad y no económicos, morales ni ideológicos. De acuerdo con esta premisa, ya defendida por Ricardo Muñoz Suay en un artículo aparecido en la revista *Índice*<sup>58</sup>, diversos nombres relacionados con el campo del cine, pero también de la literatura (algunos cercanos a posiciones de izquierdas, como Julian Maesso, y otros a posiciones más cercanas a la derecha, como José María García Escudero o Marcelo Arroita Jáuregui) hacen una valoración de películas tanto internacionales como nacionales. En palabras de Muñoz Suay:

“Dentro de *Objetivo* me dediqué a una labor de “extensión cinematográfica”. Es decir, contactamos con otros, con otras gentes, no sólo de Madrid sino de provincias. Así fue creciendo en torno a la revista un movimiento. Al parecer –y los testimonios han venido a mí mucho más tarde– cada número aparecido de *Objetivo* –y sudábamos para sacarlo, pues todos vivíamos de la profesión o de otras cosas y ya reunirse era labor difícil– fue leído en muchos lugares de España con verdadera atención, por un grupo que, en Madrid, no era como los otros.”<sup>59</sup>

Estas dificultades no fueron pocas, y como podemos comprobar, aparecieron desde el principio, antes de la publicación del segundo número de *Objetivo*, que salió a la venta cinco meses después de lo previsto, en enero de 1954. En cuanto a estos problemas de periodicidad de la revista,

---

<sup>57</sup> *Op. cit.* P. 34.

<sup>58</sup> Nuestro cine necesita: crítica. Revista *Índice*. N°48. Febrero de 1952.

<sup>59</sup> Rimbau, E. (2007) P. 230

se hace una breve referencia en la página 15, bajo el título *Nuestra periodicidad*:

“Desgraciadamente, un largo plazo ha transcurrido desde nuestro primer número a esta segunda aparición de OBJETIVO. Un largo plazo que puede haber hecho creer a más de uno entre nuestros lectores que la vida de la revista había llegado ya a su fin. OBJETIVO conserva todavía energías y medios para poder garantizar su publicación; pero sus redactores, sin cuya constante colaboración y presencia la publicación se ve fatalmente interrumpida, no abundan en todo el tiempo que sería indispensable para atender a los diversos problemas que una revista plantea. Naturalmente, la colaboración es totalmente desinteresada, y durante algunos meses la Redacción de OBJETIVO ha estado entregada en pleno al quehacer cinematográfico, imposibilitada para trabajar activamente en su confección. Ahora, terminado el trabajo de algunos, OBJETIVO vuelve a aparecer con la intención de mantener una periodicidad mensual, de la que por desgracia no podemos brindar absolutas garantías. Pero, de una forma u otra, nuestra revista, que deliberadamente no ha querido tener compromiso económico alguno con las personas que han deseado figurar en su relación de suscriptores continuará saliendo, aunque para ello tengamos que renunciar –por ahora– a una periodicidad absolutamente regular. A pesar de esta y otras dificultades, OBJETIVO no tiene el propósito de desaparecer, y en ello pueden confiar de veras sus amigos y lectores.”<sup>60</sup>

Por tanto, a la dificultad de publicar una revista de estas características en un contexto como era la España franquista, se une la imposibilidad de dedicación exclusiva de los redactores, lo cual afecta a su periodicidad. A este problema también se hace referencia en un documento anónimo recogido en el Archivo del PCE –y probablemente redactado por Jorge Semprún– en el que puede leerse: “El problema esencial de *Objetivo*, en efecto, es que dadas las múltiples actividades de todos nuestros camaradas, nadie se ocupa seriamente de la preparación de los números, de la difusión política de la revista, etc.”<sup>61</sup> Sin embargo, a pesar de esto, la labor de “extensión cinematográfica” a la que hace referencia Muñoz Suay queda patente en este número de la revista, que dedica el grueso de sus páginas a un artículo escrito por José María García Escudero, titulado “Los problemas del cine español”, al igual que la mayor parte de las páginas del número anterior estaban dedicadas a Zavattini. En esta línea, en su página 10, la revista *Objetivo* agradece:

“la amable acogida que se ha dispensado a su primer número por parte de las revistas *Alcalá*, *Revista*, *Ínsula*, *Ansí*, *Signo*, *Visor* y el periódico *Arriba*. Igualmente, el atento saludo de los cineclubs SEU de Madrid y el de Salamanca; este último, por cierto, nos dedicó un sentido recuerdo,

---

<sup>60</sup> *Objetivo*, nº2. Enero de 1954. P. 15.

<sup>61</sup> Documento anónimo. *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE (1955)*. Archivo del Partido Comunista de España. Sección Intelectuales. Reproducido en Nieto, J y Company, J. M. (2006) *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca. P. 365 – 368.

afortunadamente innecesario, con motivo de nuestra presunta desaparición. Gracias a todos.”<sup>62</sup>

La mayoría de estas revistas son publicaciones que distan mucho de compartir la ideología de *Objetivo*. Por lo tanto, podemos observar cómo la revista responde a la estrategia del partido de trabajar en la legalidad mediante la consigna de atraerse a gente afín al “movimiento” al que había hecho referencia Muñoz Suay: “Intenté que escribieran quienes coincidían políticamente, ideológicamente como nosotros. Pero también pedimos la colaboración a quienes no pensaban como nosotros, y, sin embargo, en el cine veían una plataforma de entendimiento. Les arrastramos nosotros hacia nosotros.”<sup>63</sup>

Al igual que el número anterior, los números 3 y 4 de *Objetivo* salen a la venta también con un retraso considerable. El primero de ellos, tras cinco meses, se publica en mayo de 1954, mientras que el número 4 tiene que esperar hasta agosto de ese mismo año. Quizás para paliar el problema de la falta de dedicación absoluta de sus redactores, observamos que en el número 3 aparece la figura del secretario de redacción, que se mantendrá a lo largo del resto de números de la revista. En este caso, el cargo es ocupado por Alejandro Ramírez Ángel en el número 3 y Ángel B. Campo en el número 4. Sin embargo, la periodicidad irregular sigue constituyendo un problema para el equipo de *Objetivo*, lo cual deducimos al hallar una nota entre las páginas del número 3 en la que se puede leer:

“El número 3 de OBJETIVO se publica también con mucho retraso y además, con tantas imperfecciones en su impresión y ajuste que, en principio, estábamos dispuestos a no recoger la tirada. Nos hacemos cargo de ella para no retrasar más la comunicación con nuestros lectores, a quienes, al mismo tiempo que les presentamos excusas por las deficiencias que están a la vista, les prometemos no volver a dar nuestros trabajos a una imprenta que es modelo en el incumplimiento de sus compromisos.”<sup>64</sup>

Este número 3 se posiciona más hacia la ideología defendida por el Partido Comunista que el anterior, algo que queda patente ya desde su editorial: si bien el editorial del número previo hacía referencia a los problemas del cine español, en este puede leerse: “A nuestro cine solo lo puede salvar –con independencia de su estructura industrial y comercial, que eso es otra cosa– su capacidad de asimilación de nuestro pasado intelectual y artístico. De cara a un realismo –en nuestro cine, neorrealismo– que ha sido la tradición de nuestras mejores artes, de nuestras mejores

---

<sup>62</sup> *Objetivo*, N°2. Enero de 1954. P.10.

<sup>63</sup> Ricardo Muñoz Suay en entrevista a Ignacio Francia. *Cinestudio*. N°79. Noviembre de 1969.

<sup>64</sup> *Objetivo*, N°3. Mayo de 1954. Nota entre páginas.



letras.”<sup>65</sup>

Desde este primer apunte para la demanda de un cine realista, en este número podemos adivinar la gestación y los primeros contactos de lo que serán las posteriores Conversaciones Cinematográficas de Salamanca un año antes de su celebración, de las que nos ocuparemos más adelante. En este sentido resulta muy significativo el reportaje *Crescere è difficile*, sobre el *Convegno di Parma*, un congreso de cineastas celebrado en la ciudad italiana del mismo nombre, en el que desde *Objetivo* escriben:

“El hecho de que unos hombres –productores, guionistas, críticos, realizadores– se reúnan sin gran ceremonial, sin operadores de noticiarios ni proyecciones de gala en una ciudad provinciana, con objeto de hablar de su arte y del modo de defenderlo como tal, es de por sí un fenómeno reconfortante (...). El día 16 del pasado diciembre se inauguró el Congreso, abriendo la discusión Vittorio de Sica. Desde el primer momento se planteó la cuestión del realismo”.<sup>66</sup>

Después de hablar de los asistentes al congreso –entre ellos, Fellini, Chiarini o Antonioni– y de hacer públicas las conclusiones de este *convegno*: entre las que se destaca el valor del neorrealismo italiano, la exigencia de un mayor estudio crítico del cine y la libertad de expresión en la cultura –lo cual constituirá, si bien de una forma más tímida, el núcleo de las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca– los redactores de *Objetivo* añaden: “Crecer sí, es difícil. Pero a veces, nacer lo es todavía más.” haciendo referencia al título del artículo: “*Crescere è difficile*” (“crecer es difícil”, en italiano). Además, este es el primer número de *Objetivo* en el que se dedica un espacio a la labor de los cine-clubs universitarios:

“Se reciben en nuestra redacción los programas de diversos cine-clubs españoles –Cartagena, Salamanca, Zaragoza, SEU de Madrid y otros– así como de alguno extranjero, como el magnífico club de Oporto. OBJETIVO se ocupará pronto extensamente de este importante problema, reservando, incluso, alguna buena noticia a las animosas minorías locales que mantienen constantemente el fuego sagrado. Nuestra revista quiere manifestar su atención hacia los buenos oficios de estas entidades, que pueden considerarnos como buenos amigos.”<sup>67</sup>

Como veremos más adelante, el cine-club del SEU de Salamanca, desempeñará una labor fundamental junto a los integrantes del consejo de redacción de esta revista, en la gestación y desarrollo de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Sin embargo, más allá de

---

<sup>65</sup> *Op. Cit.* P. 2

<sup>66</sup> *Op. Cit.* P. 5-6

<sup>67</sup> *Op. Cit.* P. 25

las referencias a la necesidad de un cine realista, de este número llama la atención de nuevo la referencia a *Cinema Nuovo*: “OBJETIVO agradece muy especialmente, la grata mención de que nos ha hecho objeto la publicación italiana *Cinema Nuovo*, que adjudica a nuestra revista parecido significado al que en tiempos, y en Italia, tuvo *Cinema*. A todos, nuestro agradecimiento.”<sup>68</sup> No obstante la buena acogida internacional, la publicación pasa por graves dificultades económicas, como confesó Muñoz Suay años más tarde: “las cuentas de la revista ya estaban en números rojos cuando apenas se habían publicado cuatro números. Para paliar las deudas contraídas con el propietario, Bardem, Berlanga o Fernán Gómez adelantaron dinero de sus bolsillos hasta que, en abril de 1955, Figueroa traspasó la titularidad de la revista al valenciano José Ángel Ezcurra, propietario de *Triunfo*.”<sup>69</sup>

El número 5 de *Objetivo*, con un nuevo secretario, el estudiante Juan García Atienza, y la nueva figura de un administrador, ocupada por Antonio López Alen, salió a la calle nueve meses más tarde, en mayo de 1955, pero esta vez “con la garantía de que el consejo directivo sigue siendo el mismo, la línea ideológica de la revista no varía ni un ápice, y a favor, tenemos la seguridad de que *Objetivo* saldrá todos los meses, con muchas buenas innovaciones y con publicidad suficiente para garantizar una buena tirada y su vida.”<sup>70</sup> Sin embargo, su vida no se prolongó más allá de cuatro números. Históricamente, podría decirse que se trata del número más importante, pues fue aquí donde se publicó el llamamiento a las Conversaciones de Salamanca, redactado por Muñoz Suay y Eduardo Ducay. Es también aquí donde empieza la “segunda fase” de la revista a la que hace referencia Salvador Marañón: “la corta historia de *Objetivo* –tan sólo nueve números– consta de dos fases claramente definidas: sus cuatro primeros números componen una, y los cinco últimos la segunda. Quienes la fundaron y sostuvieron se identifican con la primera.”<sup>71</sup> Creemos determinar el porqué: desde este número 5 en adelante, la revista *Objetivo* publicará numerosos artículos, escritos y reflexiones sobre las Conversaciones de Salamanca, algo que debió hacer sospechar a las autoridades franquistas, que comenzaron a presionar a su editor, José Ángel Ezcurra:

“En relación con *Objetivo* he aquí cual es la situación. Por las informaciones de Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem, ya es conocida por la dirección del Partido la posición de José Ángel Ezcurra, que parecía poco decidido a continuar con la publicación de *Objetivo* y que maniobra para edulcorar su contenido y apartar de su dirección a Ricardo Muñoz Suay. Invoca José Ángel Ezcurra como motivo de su actitud el hallarse sometido a una fuerte presión de la Dirección General

---

<sup>68</sup> *Op. Cit.* P. 23.

<sup>69</sup> Riambau, E. (2007) P. 230.

<sup>70</sup> Ricardo Muñoz Suay a Juan García Atienza, 27 de febrero de 1955 en Riambau, E. (2007). P. 230.

<sup>71</sup> Salvador Marañón. A. (2006) *De bienvenido Mr. Marshall a Viridiana: Historia de UNINCI historia de una productora cinematográfica española bajo el Franquismo*. P. 110.

de Prensa y concretamente de Aparicio (...) si bien es verdad que este se halla sometido a cierta presión (...) esas vacilaciones se explicaban aún más por el error cometido por nuestros camaradas al no alentar políticamente sus relaciones con José Ángel Ezcurra, para contrarrestar inevitables presiones y animándole a hacerle comprender las perspectivas generales de una revista como *Objetivo* en las circunstancias actuales. De hecho, en cuanto Juan Antonio Bardem le dedicó cierto tiempo a esas relaciones políticas con José Ángel Ezcurra, este aceptó continuar haciéndose cargo de la dirección de *Objetivo*, dejando la plena dirección de la revista al Comité de Redacción constituido y figurando él solo como editor.”<sup>72</sup>

En el mismo documento se lee:

“Me pareció muy necesario llamar muy seriamente la atención de los camaradas sobre las debilidades de su trabajo, que fueron por ellos reconocidas. Para corregirlas, decidimos hacer un gran esfuerzo para publicar dos números lo antes posible de *Objetivo* sacando las conclusiones de las Conversaciones cinematográficas de Salamanca y preparar desde entonces (agosto) las condiciones políticas para el funcionamiento, al final del verano, de los organismos cuya creación había sido aprobada en las Conversaciones cinematográficas de Salamanca”<sup>73</sup>

Es posible que este documento haga referencia a los números 6 y 7. De hecho, su número siguiente, el 6, el primero que aparece con la ansiada periodicidad mensual en junio de 1955, dedicará el grueso de sus páginas a lo tratado en las Conversaciones. Desde nuestro punto de vista, es únicamente en la referencia a estas, en este número y en los dos siguientes, en lo que la revista muestra su “disidencia”, y fue precisamente esto lo que llevó a la suspensión de la publicación, pues:

“su implicación, como caja de resonancia en las Conversaciones de Salamanca no pasó inadvertida para la censura franquista y se multiplicaron las cortapisas. Años más tarde, el propio Ezcurra explicó que “me llamó el director general de Prensa para gritarme cómo se me había ocurrido dar cobijo a una publicación ‘financiada desde la Rue Grenelle de París’.” Luego supe que en esta calle estaba la embajada de Rusia. Y la revista fue suspendida para siempre.”<sup>74</sup>

Podemos entrever que los miembros de *Objetivo* sabían que el número 9 sería el último que se publicaría. Es más, el número 7 es el último número que contiene un apunte anunciando los temas que se tratarán en los números siguientes. Además, en este último número, aunque no se dice explícitamente que la revista dejará de publicarse, ni se publica ningún artículo a modo de

---

<sup>72</sup> Documento anónimo. *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE (1955)*. Archivo del Partido Comunista de España. Sección Intelectuales. Reproducido en Nieto, J y Company, J.M. (2006) *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca. PP. 365 – 368.

<sup>73</sup> *Op. cit.*

<sup>74</sup> Riambau, E. (2007) P. 230.

despedida de los lectores, nos parece significativa la forma en la que están redactados los habituales agradecimientos en los que puede leerse: “OBJETIVO quiere hacer público su agradecimiento a cuantos cineclubs de España han colaborado desinteresadamente en la difusión y distribución de la revista. Muy especialmente, nuestro agradecimiento va dirigido al cineclub de Albacete y a su presidente, Jose María Berzosa, por su actividad en pro de nuestra publicación.”<sup>75</sup>

Meses después, en abril de 1956, Muñoz Suay reconoció a Pio Caro Baroja que: “el caballo de Troya ha sido utilizado mientras se ha podido. (...) La revista, como te digo, ya no puede salir. Los amigos aguardan la hora de trabajar de nuevo, de escribir de nuevo. Yo, por mi parte, sigo escribiendo, intento animar a los amigos, que forman este equipo que un día –día casi mítico, pero cierto– formarán los cuadros cinematográficos y creadores más interesantes.”<sup>76</sup> Efectivamente, Muñoz Suay continuó escribiendo, primero en la revista *Cinema Universitario*, dirigida por Luciano G. Egido y editada por el cineclub universitario de Salamanca desde Marzo de 1955, si bien su papel aquí fue menos decisivo que en *Objetivo*. Dos años antes de la clausura de esta revista en 1963, también por motivos de censura, Ricardo Muñoz Suay empezó a publicar artículos en la publicación *Nuestro Cine*. También aquí, la mayoría de los colaboradores –como Julio Diamante, Antxón Eceiza o Joaquín Jordá, entre otros– eran o habían sido militantes del PCE.

“Si en esta revista se incorporaron otras firmas fue, de acuerdo con la política del Partido, para ver si conseguíamos hacer una especie de frente amplio (...) Como UNINCI, *Nuestro Cine* tuvo gente del PCE y me pareció muy bien como parte de la plataforma de expresión. Pero las cosas que haya dicho la revista que coincidan con el Partido Comunista, son cosas que asume la revista en el sentido de que eran cosas decididas por la revista, aunque se decidieran con gente del Partido Comunista, pero no porque vinieran del Partido Comunista, digámoslo así”<sup>77</sup>.

La relación existente entre el PCE y la productora UNINCI constituye el siguiente punto a tratar en este capítulo

### **7.2.2. La productora UNINCI**

Alicia Salvador Marañón publicó en 2006 un estudio exhaustivo sobre la productora UNINCI <sup>78</sup>, en el que entre otras cosas, intenta delimitar la vinculación de la productora cinematográfica UNINCI al Partido Comunista y concluye que:

---

<sup>75</sup> *Objetivo*, nº9. Septiembre de 1955. P. 31

<sup>76</sup> 26 de abril de 1956. *Op. Cit.* P. 230.

<sup>77</sup> Riambau, E. (2007). P. 234.

<sup>78</sup> Salvador Marañón, A. (2006) *De Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Egeda.

“la impresión es que jamás UNINCI fue la productora del PCE. Es decir, orgánicamente nunca el PCE tuvo una productora cinematográfica. Un escrito de Semprún de 1953 –el citado al inicio del capítulo– comenta la inviabilidad de ello; Bardem, que nunca ocultó su personal militancia, afirmó rotundamente en su primera entrevista que jamás existió relación orgánica. Pero, además, el hecho de que desconocieran este extremo personas de la dirección intelectual del PCE en el exilio –citaba los casos de Mendezona, Manuel Ballester y Elena Romo– hace pensar que jamás UNINCI fuera la productora del PCE. Sin embargo, algún tipo de relación a través de algunos de sus socios en la etapa final no ofrece muchas dudas, y casi pudiéramos decir que, a última hora, el PCE era el partido de la productora, dicho esto no en un sentido literal ni mucho menos empresarial, sino figurado, y a través de quienes con su actuación pretendían aplicar ciertas directrices del Partido Comunista”<sup>79</sup>

Esto es lo que intentamos determinar en este apartado. La mayor o menor presencia del PCE y sus líneas de actuación en la productora durante el período que nos ocupa, pues, al igual que en el caso de la revista *Objetivo*, tampoco aquí podemos hablar de vinculación orgánica.

UNINCI fue una productora cinematográfica española creada en 1949 y cuya actividad se prolongó hasta 1961. Durante estos doce años produjo siete cortometrajes y nueve largometrajes, entre los cuales dos clásicos del cine español como son *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Si dedicamos un apartado dentro de este trabajo a su estudio es porque “en su época, UNINCI no es sólo una empresa cinematográfica, sino algo más: es un referente para todo un sector disidente, el cinematográfico –y no solo– dentro y fuera de España”.<sup>80</sup>

La misma autora divide la historia de UNINCI en tres etapas:

9. La primera, abarca desde 1949 hasta 1952. En esta etapa únicamente se produce el largometraje *Cuentos de la Alhambra* (1950) de Florián Rey.

10. La segunda, tiene lugar entre 1952 y 1957 y en ella se producen los largometrajes *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), *Sangre y Luces* (George Rouquier, 1954) y *Fulano y mengano* (director, 1955), además de un proyecto de colaboración con Zavattini que no llegó a realizarse.

11. La tercera etapa abarca desde 1957 hasta la desaparición de la productora en

---

<sup>79</sup> *Op. Cit.* P. 33 -34.

<sup>80</sup> *Op. Cit.* P. 141.

1962.

Nosotros nos centraremos principalmente en la segunda etapa, pues es en 1952 cuando a la productora se incorporan Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay. Los dos primeros pertenecen a la primera promoción de graduados del IIEC y ya habían filmado una película con la productora Altamira, *Esa pareja feliz* (J.A. Bardem y L.G.Berlanga, 1951). Ellos buscan la forma de seguir haciendo cine, y UNINCI profesionales para hacer otra película. Lo más curioso es que dicha incorporación fuera resultado de un encuentro fortuito entre Francisco Canet, miembro del Consejo de Administración de la productora, y Muñoz Suay en 1951, en la Gran Vía madrileña: ambos se conocían de la FUE, a la que Ricardo pertenecía desde 1932.

“¿Qué haces Ricardo? Dice “Pues estoy en el Instituto de cine (...) estoy allí haciendo los cursos y además hemos hecho una película que se titula *Esa pareja feliz*. Digo “¿Quién la ha dirigido?” Y dice “Pues mira, Bardem y Berlanga...” Nos presentó (...) y me dice Ricardo “Quieres verla” Y digo “Pues hombre, sí, porque nosotros estamos buscando un director y un guionista para hacer una película”.<sup>81</sup>

Acto seguido, Canet le mostró la película a Joaquín Reig, también miembro de la productora, y se ofreció a los tres cineastas formar parte de UNINCI. “Si queréis formar parte del grupo, de la Sociedad UNINCI, pues pasáis a ser socios. Condiciones de la cosa capital: como vais a hacer un guión y vais a dirigir una película, pues parte de esos ingresos económicos los podéis capitalizar con unas acciones (...)”.<sup>82</sup>

En esta fecha, parece evidente que el principal interés de la incorporación a dicha empresa de Bardem y Muñoz Suay, –el primero recién titulado por el IIEC– fuera la posibilidad real de hacer cine, incluso de hacer del cine su medio de vida. En el documento fechado el 20 de febrero de 1952<sup>83</sup>, que recoge su incorporación a UNINCI como directores de producciones cinematográficas, se refleja que: “Los Sres. Muñoz Suay, García Berlanga y Bardem Muñoz adquieren el compromiso de preparar, en el más breve plazo posible, el guión de una película, de carácter cómico y de ambiente andaluz cuyo argumento explicaron en la apuntada reunión.”. Este guión fue el del film *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* que se estrenó en España el 4 de abril de 1953<sup>84</sup>. Hoy considerado quizás el mayor clásico de nuestro cine, también en su momento fue un gran éxito de público y

---

<sup>81</sup> Entrevista de Alicia Salvador Marañón a Francisco Canet. Valencia, Julio de 1998 en *Op. Cit.* p. 156.

<sup>82</sup> *Op. Cit.* P. 142.

<sup>83</sup> *Op. Cit.* P. 159.

<sup>84</sup> Fuente: Imdb.

crítica, y, aunque en la película encontramos elementos disidentes contra el sistema –más cercanos al regeneracionismo que a la oposición propiamente dicha– cuando en 1952, Juan Antonio Bardem escribe el guión junto a Berlanga, no lo hace respondiendo a ninguna consigna del Partido, sino probablemente, por ideología personal. A pesar de esto, la disidencia política *contra* el sistema toma el éxito de la película como un éxito propio, pues *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, “permite leer una crítica interna que no fue vista, afortunadamente por los poco sagaces censores y responsables de la Administración cinematográfica, pero sí por la izquierda en el amplio y particular sentido que pueda darse a la palabra en el contexto de la dictadura franquista, tanto dentro como fuera del país, que la contemplan como propia.”<sup>85</sup> Incluso desde el comité de intelectuales del PCE se produce esta lectura, como podemos leer en un informe del pintor Ortega: “Otro de los indicios de que existen posibilidades y de que han de aprovecharse es la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* realizada gracias a la audacia de algunos camaradas, audacia que está cristalizando en otros proyectos (...).”<sup>86</sup>

Hay que esperar un año más, a 1953, para que tenga lugar el rodaje del próximo film de la productora, la coproducción hispano francesa *Sangre y Luces* (George Rouquier, 1953). Es aquí cuando, como hemos visto en el capítulo anterior, se produce el primer contacto entre Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay en París. Es por tanto a partir de esta fecha, cuando podemos considerar que la actividad de UNINCI pueda responder a la consigna del Partido. En el documento citado al inicio del capítulo que refleja la conversación entre Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay en el que se habla de la inviabilidad de crear una productora cinematográfica, pero no se hace referencia a la posibilidad de aprovechar la actividad de una ya existente.

“En aquel momento, Ricardo apenas había intervenido en la gestación de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, pero ya vislumbraba, con clarividencia, que la constitución de una productora podía ser

un instrumento político tanto o más útil que una revista, como *Objetivo*. Por esta razón, cuando amplió su estrategia integradora con la captación de Cesare Zavattini para que rodase un proyecto en España lo primero que hizo fue aproximarle a UNINCI, aún cuando la variopinta composición ideológica de la empresa todavía no estuviese madura para aventuras de mayor calado político. Recíprocamente, también nutrió a la productora de socios con distintos grados de implicación ideológica.”<sup>87</sup>

En esta línea, además de la admiración que –como hemos visto en el apartado anterior– el

---

<sup>85</sup> *Op. Cit.*, P. 185.

<sup>86</sup> José Ortega. Informe. Archivo del PCE. Jacq. N°51: 9.

<sup>87</sup> Riambau, E. (2007). P. 264.

guionista Cesare Zavattini despertaba entre los cineastas comunistas, a él les unía una amistad que fraguó en 1954 en el próximo proyecto de UNINCI, pues “Muñoz Suay descubrió en Zavattini al mentor que necesitaba para aplicar su estrategia neorrealista al cine español”<sup>88</sup>. Aquí nació este proyecto de film que no llegó a realizarse, y que sería escrito por el guionista italiano y dirigido por Luis García Berlanga. La idea primigenia era realizar una película cómica ambientada en Italia sobre los entresijos de los festivales de cine, que se titularía *El gran festival*. Sin embargo, tras un viaje por Italia en el que los cineastas se entrevistaron con Zavattini, esta idea se desechó. En una carta de Muñoz Suay a Melchor Font se dice que Berlanga no está muy convencido con el proyecto: “Coincido totalmente contigo con nuestro guión del festival (...) pero hoy te adelanto que a Luis, después de un mes y pico de trabajo agotador... no le agrada el argumento “tal como está ahora” y no quiere dirigirlo.”<sup>89</sup>

Sin embargo, podemos pensar que, tras el éxito de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y, ahora sí, respondiendo a una consigna del Partido, Muñoz Suay decidiera cambiar el argumento y situar la acción nuevamente en España. Así surgió el proyecto *Cinco historias de España*. Entre el 31 de julio y el 23 de agosto de 1954 tuvo lugar un viaje entre Muñoz Suay, Berlanga, Zavattini y Canet por numerosas provincias españolas. Así lo explicaba Muñoz Suay:

“Viajar por España con Zavattini equivale, en muchas ocasiones, a encontrar una España desconocida por nosotros mismos. Es ir levantando actas notariales en las que quedan reflejadas esas vidas de nuestro pueblo que tienen suficientes valores para ser reconstruidas cinematográficamente. Buscando los testimonios, conviviendo con los humildes y con los ricos, tocando nosotros mismos la realidad, *hicimos* Neorrealismo.”<sup>90</sup>

De aquí surgieron cinco historias, ambientadas en cinco provincias españolas distintas: la primera de ellas estaba protagonizada por un hombre llamado “Pastor” que se niega a utilizar gafas de sol para protegerse del polvo de La Mancha; la segunda habla de una chica gallega que se despide de su novio poco antes de emigrar a Uruguay; la tercera, habla de un toro que huye del ruedo en un pequeño pueblo andaluz y que acaba siendo tiroteado por la Guardia Civil; la cuarta relata las dificultades de un hombre analfabeto para consolidar su relación con una joven sirvienta en la ciudad de Barcelona y la quinta narra las vicisitudes de un grupo de estudiantes que realizan labores sociales en la comarca extremeña de Las Hurdes.

Está claro que las características del film lo enmarcan dentro del cine defendido por la

---

<sup>88</sup> *Op. Cit.* P. 234.

<sup>89</sup> Carta de Muñoz Suay a Melchor Font. 30/07/1954. en *Op. Cit.* p. 242.

<sup>90</sup> *Op. Cit.* 241



OCPCE: es decir, un cine realista, que refleje los problemas del hombre actual –como la emigración en el caso de la muchacha de la segunda historia– y que sea testigo de su tiempo –como la que narra la labor de los jóvenes en los campos de trabajo, como sucedía en esos años con los programas sociales del SEU– el cine defendido un año después en las primeras Conversaciones cinematográficas nacionales. Sin embargo, con este proyecto ocurrió lo mismo que con el anterior, *El gran festival*: comenzaron las desavenencias entre Berlanga y Muñoz Suay, como puede verse en la correspondencia que este último mantuvo con Zavattini:

“Cuando usted volvió a Roma me informaron los de UNINCI que Berlanga estaba continuamente criticando “mi obsesión ideológica que a toda costa quería imponer en el escenario” (...) Ya no quiero que él me vuelva a decir que él no está dispuesto a ser “compañero de viaje”. Allá él con su mundo bobalicón, sin contenido, sin esperanza. Allá él con su obsesión de hacer un cine cómico y por poner peros y dificultades a usted, al *hecho* que usted representa.”<sup>91</sup>

Sin embargo, no fue sólo este motivo el que acabó con el proyecto, pues “el nombramiento de Muñoz Suay como consejero delegado de UNINCI habría podido desencallar *Cinco historias de España*, pero en ese momento topó con la censura y, tras las Conversaciones de Salamanca, el proyecto se enfrió.”<sup>92</sup> Sin embargo, *Cinco historias de España* volvió a plantearse en dos ocasiones: en primer lugar, en 1955, como una coproducción con Francia, pero la idea se desechó porque sus posibilidades comerciales se demostraron escasas, y más tarde, en 1957, con la posibilidad de que cada historia fuera dirigida por un director distinto –Bardem, Berlanga, Velo, Gutiérrez Maesso y el propio Buñuel– pero ni aún así el proyecto salió adelante. Esteve Rimbau afirma que “si *Cinco historias de España* no pudo ver la luz fue debido a la inestabilidad del tan prometedor triángulo integrado por Bardem, Berlanga, Zavattini y Muñoz Suay.”<sup>93</sup> Por su parte, Alicia Salvador Marañón afirma que: “*las Cinco historias de España* es la historia de una frustración desde cualquier punto de vista desde el que se mire. Es la frustración de lo que cultural y políticamente, podía considerarse en España un sueño hacia 1954 ¡una película con Zavattini...! Y es la frustración empresarial de una inversión extraordinariamente elevada<sup>94</sup>, que debió de consumir buena parte de los beneficios de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y entretuvo a la productora que, pendiente de ese gran proyecto, no realizaba otras cosas.”<sup>95</sup>

Un año más tarde, en 1955, la Hidroeléctrica de Moncabril encargó a Eduardo Ducay la

---

<sup>91</sup> Muñoz Suay a Cesare Zavattini. 30 de octubre de 1954. en Rimbau, E. (2007) P. 244.

<sup>92</sup> Rimbau, E. (2007). P. 247.

<sup>93</sup> *Op. Cit.* P. 248.

<sup>94</sup> La inversión fue de entre 600.000 y 700.000 pesetas.

<sup>95</sup> *Op. Cit.* P. 242.

realización de un documental sobre la construcción de una presa en la comarca de Sanabria (Zamora). Aquí nació el proyecto *Carta de Sanabria* (Eduardo Ducay, 1955). UNINCI figuraría como productora del documental y se encargaría de los trámites burocráticos. Sin embargo, Ducay decidió aprovechar la ocasión de la transformación de la comarca a través de la electrificación, para realizar un documental social, describiendo la situación del lugar y de sus habitantes, entre los que era frecuente la emigración. De hecho, el hilo conductor de la película son las cartas que una mujer escribe a alguien que ha emigrado, de ahí el título del documental. El proyecto fue presentado por UNINCI en octubre de 1955 y aprobado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. El rodaje se realizó como estaba previsto, y al parecer, se rodó suficiente material de la vida en la comarca para realizar ese documental encubierto, pero un accidente técnico acabó con el proyecto: el negativo se rebobinó a una velocidad inadecuada y la mayor parte de él se veló.

Sin embargo, debido a los problemas que impidieron que ambos films se realizaran, no se empieza a asociar a UNINCI, ni a hablar de “la productora del PCE” hasta más adelante. Un año después, en 1955, Ricardo Muñoz Suay fue nombrado Presidente de UNINCI. Desde nuestro punto de vista, consideramos que fue a partir de esta fecha cuando la aproximación del Partido a la productora fue en progresivo aumento, pues, una vez asumida la presidencia,

“el peso de Muñoz Suay fue incrementándose, aunque casi siempre en la sombra. En 1957 fraguó el retorno de Juan Antonio Bardem –distanciado desde *Bienvenido Mr. Marshall*– y propició una primera aproximación al PCE. En 1960 catapultó a Domingo Dominguín hacia la gerencia y, sólo a partir de entonces, puede considerarse que la empresa fue plenamente afín al PCE.”<sup>96</sup>

Así se lo comunicó ese mismo año el propio Muñoz Suay a Rafael Alberti y a su mujer Maria Teresa León: “UNINCI es la productora nuestra.”<sup>97</sup> Sin embargo, tan sólo poco más de un año después, tuvo lugar el *Escándalo Viridiana*<sup>98</sup> y las autoridades franquistas prohibieron a la productora rodar más películas.

---

<sup>96</sup> *Op. cit.* P. 242.

<sup>97</sup> 19 de diciembre de 1960.

<sup>98</sup> Buñuel volvió a España tras su exilio en México para rodar esta película coproducida por UNINCI. Los censores dieron su visto bueno y antes de su estreno en España, la película recibió la Palma de oro en el festival de Cannes. Sin embargo, dos días después, la publicación italiana *L'Osservatore Romano* (rotativo oficial del Vaticano) publicó un artículo condenatorio contra la película a la que calificó de *inmoral* provocando una sacudida de la Administración franquista que llevó al cese del director general de cinematografía, Muñoz Fontán, a la prohibición de la película, que no se estrenó en España hasta 1977 y al fin de UNINCI, a la que se le hizo saber que ningún proyecto cinematográfico le sería admitido.

### 7.2.3. A modo de conclusión

Podemos concluir que la OCPCE, de acuerdo con su consigna de actuar en la legalidad, no contó con ningún medio de expresión orgánico, sin embargo, sus miembros crearon la revista *Objetivo* para transmitir su ideología, y aprovecharon su presencia en la productora UNINCI para utilizarla como vehículo de su cine social–realista.

Desde nuestro punto de vista, la revista cumplió con su objetivo principal –valga la redundancia– que fue el de crear a su alrededor un movimiento, ser conocida y respetada internacionalmente y dar espacio en sus páginas a un tipo de cine distinto al que se hacía en España. Sin embargo, la revista se topó con muchos obstáculos, el principal de ellos fue la falta de periodicidad debida, en parte a la censura, en parte a la falta de dedicación exclusiva de sus redactores. Además, *Objetivo* fue el principal medio impulsor de las Conversaciones de Salamanca, razón por la cual al final la censura acabó con ella si bien algunos de sus miembros prosiguieron tímidamente su labor en la revista *Nuestro Cine*.

En cuanto a UNINCI, podemos concluir que, si bien la OCPCE no se planteó en un primer momento ejercer su labor a través de una productora cinematográfica, ante el éxito obtenido con *Bienvenido Mr. Marshall*, miembros de la OCPCE como Eduardo Ducay o especialmente, Ricardo Muñoz Suay, vieron la posibilidad de aprovechar su presencia en UNINCI para utilizar a la productora al servicio del Partido. En este sentido, dentro del período que nos ocupa se llevaron a cabo dos proyectos, si bien ninguno de ellos llegó a materializarse: el primero de ellos, el proyecto neorrealista capitaneado por Zavattini *Cinco historias de España*, no se materializó por desavenencias entre sus creadores y el segundo, el documental social *Carta de Sanabria*, por problemas técnicos, pero no por problemas de censura ni por prohibiciones de la Administración, hasta que esta vetó a la productora a raíz del *Escándalo Viridiana*.

### 7.3. Y de repente...Salamanca: la Organización de cineastas del PCE en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales.

*“Cuando se habla de la lucha antifranquista, nunca se citan las Conversaciones. Y sin embargo, tuvo una importancia enorme.”*

*(Ricardo Muñoz Suay. La vanguardia, 14 de mayo de 1985)*

Mucho se ha hablado sobre las Conversaciones de Salamanca<sup>99</sup>, que constituyen, indudablemente, un hito en la historia del cine español. Para contextualizar, las Conversaciones de Salamanca se celebraron en la universidad del mismo nombre, organizadas por el Cineclub del SEU, entre los días 14 y 19 de mayo 1955. En ellas se dieron cita cineastas de toda índole, condición e ideología, unidos por el deseo de “regenerar el cine español”. Sus planteamientos y conclusiones fueron tan alabados por unos como criticados por otros. Es más, autores como Nieto y Company hablan de una “mitificación disidente” de estas Conversaciones y añaden que “más allá de los esfuerzos troyanos comunistas, es en lo que tuvieron de diálogo (...) donde quizás encuentran las Conversaciones su disidencia”.<sup>100</sup>

Sin entrar en el debate que aún hoy continúa abierto sobre el posibilismo<sup>101</sup> en el que se desarrollaron las Conversaciones y su reflejo en el Nuevo Cine Español realizado posteriormente bajo el mandato de José María García Escudero, en lo que al tema de nuestra investigación se refiere, no podíamos dejar de lado la influencia que la Organización de Cineastas del PCE, a través del Grupo *Objetivo*, tuvo en la gestación y desarrollo de este evento. Para ello, nos gustaría determinar, en primer lugar, la participación de la OCPCE en el origen de las Conversaciones, para a continuación analizar el peso que la organización tuvo durante su desarrollo, y asimismo señalar como se valoró este encuentro por parte del PCE.

En cuanto a su origen, autores como Ignacio Francia<sup>102</sup>, sitúan el punto de partida de estas Conversaciones el 8 de marzo de 1953, fecha en la que tuvo lugar la primera sesión del Cineclub Universitario del SEU de Salamanca. Fue aquí donde el joven Basilio Martín Patino entró en relación con el estudiante de derecho Joaquín de Prada y comenzó a fraguarse la organización cineclubista. Dentro de esta, los jóvenes estudiantes entraron en la organización de otras

---

<sup>99</sup> Ver: Nieto y Company (2006). *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca / Francia, I. *Salamanca de cine*. (2000). Ediciones Caja Duero. / *El cine español desde Salamanca: catálogo de proyecciones* (1995). Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. / De Julián, O. *De Salamanca a ninguna parte: diálogos sobre el Nuevo Cine Español* (2002). Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

<sup>100</sup> Nieto y Company (2006). P. 19.

<sup>101</sup> Para más información sobre este tema, es interesante la lectura de *Los Nuevos Cines en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Monterde, J.E y Heredero, C. (2003). Valencia. Ediciones de la Filmoteca.

<sup>102</sup> I. Francia (2006) *Aquel mayo del 55 en Salamanca* en Nieto J. y Company, J.M. (2006)

actividades. Como señala Ignacio Francia:

“Una de estas iniciativas cuajó en la idea de un gran congreso sobre cine que alcanzara dimensión nacional, incluso con teóricos extranjeros. Para poner en marcha el intento y por afinidad con sus planteamientos, fueron conscientes de la necesidad de contar con la colaboración del grupo que se desenvolvía en torno a la revista *Objetivo* –al que de ahora en adelante denominaremos *Grupo Objetivo*– encuentro que se produjo a finales de 1954”<sup>103</sup>

En lo que se refiere a la idea de este gran congreso, José Enrique Monterde afirma que “la propia idea de la celebración de las Conversaciones tenía su inspiración inmediata en los diversos congresos neorrealistas celebrados hasta entonces en Varese, Perugia y sobre todo, Parma, escenarios los dos últimos de las más significativas intervenciones de Cesare Zavattini.”<sup>104</sup>

Es más, nos parece significativo que el número 3 de la revista *Objetivo*, aparecido en mayo de 1954, dedique sus páginas a un reportaje titulado: *Crescere è difficile*<sup>105</sup> dedicado al *Convegno di Parma*, un congreso que reunió a un gran número de cineastas italianos en la ciudad del mismo nombre, para discutir los problemas que afectaban al cine neorrealista y cerrar este congreso con una serie de propuestas para aclarar lo que debía ser el cine italiano del momento. Nos parece lógico, por tanto, que la idea de la celebración de un gran congreso con el fin de “regenerar” el cine español, surgiera en los estudiantes del SEU a través de este tipo de información aparecida en las páginas de *Objetivo*.

Por otra parte, en lo que se refiere al encuentro entre los estudiantes del cineclub del SEU y el grupo encargado de esta revista, en una entrevista realizada por Ignacio Francia a Ricardo Muñoz Suay en 1969, este último afirma que:

“No sólo queríamos hacer *Objetivo*. Aparte de nuestra profesionalidad cinematográfica, nos dedicamos dentro de *Objetivo* a una labor de “extensión cinematográfica, contactos con otras gentes de Madrid y provincias. En torno a la revista creció un “movimiento”, del que logramos ampliar su irradiación. De mi contacto frecuente con la Italia “neorrealista” partieron mis conocimientos de las asambleas, coloquios, discusiones... todas aquellas polémicas dramáticas que enriquecían el cine italiano. Creo que a nadie se le ocurrió “concretamente” organizar unas “conversaciones”. Quizás por pensar que nos era imposible en aquellas circunstancias. Pero, sin duda, en nuestros viajes

---

<sup>103</sup> *Op.cit.*

<sup>104</sup> J.E.Monterde (2006) *Del Neorrealismo y el cine español*. p. 51. en Nieto J. Y Company, J.M. (2006) *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

<sup>105</sup> Revista *Objetivo*, nº3. Mayo de 1954. P. 5-6.

fuimos creando inconscientemente las bases para lo de Salamanca. Mi único interés era ayudar a los demás. Yo no había pensado en “aquellas” conversaciones, pero cuando Patino, Prada y Gutiérrez vinieron a mi casa madrileña, a hablarme, vi “el cielo abierto”.<sup>106</sup>

En esa misma entrevista añade que, el cineclub de Salamanca fue el promotor de las Conversaciones:

“Cuando vinieron a mi casa sólo los conocía por referencias y por los programas que editaban. Una vez fui a Salamanca con Zavattini y Berlanga y aunque quise conocer a Patino, no estaba en la ciudad. Cuando nuestro primer contacto, creo recordar que Patino intentaba algo más oficial, pero también eran conscientes de que lo “más vivo” en el cine español era *Objetivo*. Lo que hice yo al entrar en contacto entonces fue cambiar la estructura de lo que proponían. Les hice un temario y propuse los nombres para desarrollar las ponencias (...) Gracias al aparato “legal” del Cineclub del SEU salmantino las Conversaciones podían ser realidad. Creo que pocos vieron aquello “desde el primer instante”. Había que profundizar y llegar a lo máximo dentro de la legalidad. Era la primera oportunidad que la sociedad y la política de entonces nos brindaban.”<sup>107</sup>

Bardem, sin embargo, atribuye mayor protagonismo al *Grupo Objetivo* en el origen de las Conversaciones de Salamanca, afirmando en sus memorias que: “la organización de esas conversaciones las hicimos nosotros, los comunistas que estábamos en el cine en diversos menesteres, con la inestimable colaboración de excelentes compañeros de viaje”<sup>108,109</sup>

Desde nuestro punto de vista, el origen de las Conversaciones de Salamanca reside en una simbiosis entre el cineclub universitario del SEU y el *Grupo Objetivo*. Es decir, mientras el primero vio la posibilidad de contar con el *Grupo Objetivo* (quienes, como hemos visto representaban el lado más “intelectual” del cine español de entonces) en el desarrollo del Congreso, el *Grupo Objetivo* vio tras el respaldo oficial del SEU la posibilidad de infiltración por la vía legal, pues dicho grupo contaba con la imposibilidad de organizar cualquier clase de encuentro legal para plantear sus propuestas.

Así las cosas, Ricardo Muñoz Suay y Eduardo Ducay redactaron el llamamiento a las Conversaciones. Este gozó de una buena acogida en revistas de diferente arco ideológico, como

---

<sup>106</sup> *Cinestudio*, nº79, Noviembre de 1969.

<sup>107</sup> *Op. Cit.*

<sup>108</sup> El concepto de “compañeros de viaje” data de los años 30 y se refiere a los simpatizantes del comunismo que no estaban afiliados al partido.

<sup>109</sup> Bardem, J.A. (2002) *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. P. 140. Barcelona, Ediciones B.

fueron *Signo, Ateneo, Índice, Nuestro tiempo, Incunable, Arte gráfico, Revista y Alcalá*. Fue firmado por ocho nombres, de los cuales, cuatro pertenecían al Grupo *Objetivo* (Bardem, Garagorri, Ducay y Rabanal Taylor), dos a los organizadores del evento, pertenecientes como hemos visto, al cineclub del SEU (Basilio Martín Patino y Joaquín de Prada). Las otras dos firmas correspondían a dos personas de lo que de ahora en adelante llamaremos el “sector conservador”, a saber, el falangista Arroita-Jaúregui y el católico José María Pérez Lozano. Es decir, la mitad de los firmantes pertenecían al Grupo *Objetivo*, y el sector conservador apenas estaba representado por dos personas. Además, el manifiesto reclamaba un cine con clara vocación realista.

Pero la infiltración por la vía legal no fue tan fácil. Es lo que deducimos al leer la correspondencia mantenida entre los firmantes días antes de la publicación del llamamiento. Así por ejemplo, Basilio Martín Patino afirma en una carta enviada a Muñoz Suay y Ducay que encuentra la redacción del llamamiento extraordinaria, pero añade también que:

“quizá convenga poner nuestros nombres delante de los vuestros para recalcar lo de la Organización en Salamanca y quitarle todo malicioso matiz de grupo determinado que pueda ser llamado divertidamente “tendencioso”. Por esto mismo se nos ha ocurrido incluir también a Marcelo (Arroita-Jaúregui). Es una opinión nuestra con vistas a una mayor eficacia. Pero os la sometemos esperando vuestro criterio.”<sup>110</sup>

Por su parte, Arroita-Jaúregui escribe al jefe del SEU del distrito universitario de Salamanca, Miguel Santos Rodríguez, advirtiéndole que:

“El manifiesto o llamamiento es tendencioso (...). Se postula un cine con una sola tendencia: la realista, manifestada a través de lo que se llama cine de testimonio (...). En resumen, no me gusta, quizás porque adivino segundas intenciones bajo el texto, el contenido digamos ideológico del llamamiento (...). Me parece que el manifiesto –llamamiento tiene poco de original y mucho de calco de la posición actual de la rama izquierdista del cine italiano. Me parece que una convocatoria realizada por el Cine-club del SEU tenía que estar por encima de posiciones partidistas. De sobra sabes, y saben los chicos del Cine-club cuál es mi posición respecto al cine español. Pero salir de un cine de derechas, burgués y aproblemático, para entrar en un cine de izquierdas, proletario y tendencioso, no me parece solución. Insisto en que, por mi parte, firmo el llamamiento, aunque me gustaría una redacción más acorde con la política que representa el SEU. Te confesaré, además, que lo firmo a pesar que me ha producido la impresión de que mi nombre ha sido incluido entre los

---

<sup>110</sup> B.Martín Patino a R. Muñoz Suay y E.Ducay, 29 de enero de 1955. En Nieto y Company, 2006. p. 285.

firmantes para pasar de contrabando cierta mercancía.”<sup>111</sup>

Estas líneas hacen pensar que, si la celebración de las Conversaciones fue posible y, dentro de estas, la tímida introducción de la línea ideológica del PCE, fue en parte porque los sectores más conservadores representados por Arroita-Jauregui o García Escudero, dieron muestras suficientes de tolerancia, pues de estas líneas podemos deducir que, al menos el primero de ellos, conocía la ideología del Grupo *Objetivo* y sospechaba de sus intenciones.

García Escudero, lo expresaba así poco después: “yo reconozco que las conversaciones fueron gestadas por un grupo de izquierdas con la participación formal de quienes no lo eran. Pero el tono político no apareció. La renovación de nuestro cine fue el objetivo de todos.”<sup>112</sup>

Asimismo, como hemos visto, la correspondencia deja constancia de la ayuda del cineclub del SEU a la estrategia del PCE, cumpliéndose perfectamente en este caso de las Conversaciones de Salamanca la forma en la que esta estrategia fue ideada: La infiltración del partido en organismos legales y la consigna de atraer gente que no necesariamente tiene que militar con las ideas comunistas (en este caso Martín Patino y Joaquín de Prada), basta con que dichas personas disientan del Régimen, o, en este caso, del cine auspiciado por este.

Así, Martín Patino, después de haber advertido a los miembros de *Objetivo* del peligro de poner sus nombres delante de los nombres de los organizadores del cine-club de Salamanca, aclara a Arroita-Jauregui la necesidad de participación de los miembros del Grupo *Objetivo*:

“Y me atrevo a negar cualquier derivación tendenciosa de tipo izquierdista o proletario según das a entender (...) desconozco tu opinión sobre los del grupo “Objetivo”. Sea lo que fuere no se puede negar que constituyen el núcleo más importante en la revalorización del cine español. Jordana tendrá sus razones para excluir de los firmantes a Muñoz Suay. Repito que nosotros no pensamos más que en la mayor eficacia de nuestra empresa, que juzgamos merece la pena sacar adelante.”<sup>113</sup>

La complicidad de Martín Patino, también se ve reflejada al ser el destinatario de una carta<sup>114</sup>, enviada por Manuel Rabanal Taylor, en la que bajo un encabezamiento que reza: “Rigurosamente confidencial. Te ruego la quemes después de haberla leído”, Rabanal Taylor le comunica a Patino

---

<sup>111</sup> M. Arroita – Jauregui a M. Santos Rodríguez, 15 de Febrero de 1955. *Op.cit.* p. 286.

<sup>112</sup> García Escudero en entrevista a Ignacio Francia. En Nieto y Company (2006). P.89.

<sup>113</sup> B. Martín Patino a M. Arroita Jauregui, 20 de febrero de 1955. En *Op. cit.* p.286.

<sup>114</sup> Carta de Manuel Rabanal Taylor a Basilio Martín Patino, 22 – 02 – 1955. En Nieto y Company (2006). P. 286.



que Jordana<sup>115</sup> no acepta la firma de Muñoz Suay, y que al enterarse de esto, Muñoz Suay ha decidido retirar su nombre del manifiesto. En esta carta, también se baraja la posibilidad de que hagan lo mismo Eduardo Ducay y Paulino Garagorri, pero al final, ambos deciden mantener su firma, al contrario que Muñoz Suay, que sí decide retirar su nombre del llamamiento, y que, como podemos comprobar en este, fue sustituido por la firma de Manuel Rabanal Taylor. Muñoz Suay expresaba a Martín Patino que “si esas conversaciones nacen con un “mártir” es mejor que ese haya sido yo y no otro. Lo importante es que el llamamiento se ha publicado, que lo firman gentes estupendas, y que si Patino quiere, las conversaciones serán muy importantes y trascendentales.”<sup>116</sup>

Hay autores que afirman que “el texto que sirvió de llamamiento es, sin duda, el mayor reclamo político del acontecimiento salmantino.”<sup>117</sup> Sin embargo, la ideología política también se introdujo a través de las ponencias de *Grupo Objetivo*. Hablamos del *Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía* (Juan Antonio Bardem), *Caracteres de un cine español* (Eduardo Ducay) y *El cine documental español*.<sup>118</sup>

La primera de ellas, *Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía* desarrolla el conocido pentagrama de Bardem, el cual reza “Después de sesenta años de cine, el cinema español es: Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”. En esta ponencia, Bardem aboga por un cine que muestre la vida del español real como solución a este problema, en línea con lo propugnado por el Neorrealismo italiano, el cual “llegó a España para, según siempre se ha dicho, ofrecerse como ejemplo del camino que no debía tomar el cine español para unos como modelo e impulso regeneracionista según otros.”<sup>119</sup>

Este mismo supuesto sostienen Muñoz Suay y Ducay en *Caracteres de un cine español*, que recoge frases como esta: “Quien plantea un problema en una obra de arte –un problema actual y verdadero– lleva implícita intención de resolverlo en la propia obra, que utiliza para provocar así una solución real.”<sup>120</sup> Nada hay, en principio, más moral. Socialmente la obra tendrá así su mayor eficacia.”<sup>121</sup>

---

<sup>115</sup> Jefe del SEU a nivel nacional.

<sup>116</sup> Carta de Muñoz Suay a Basilio Martín Patino. 28 – 02 - 1955. En Nieto y Company (2006). P. 287.

<sup>117</sup> Martínez Bretón. J.A. *Conversaciones de Salamanca. Repercusiones en la política y la industria cinematográfica*. P.143. en Nieto J. Y Company, J.M. (2006) *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

<sup>118</sup> En Nieto y Company (2006). P. 293 – 317.

<sup>119</sup> J.E.Monterde. *Del Neorrealismo y el cine español*. En Nieto y Company (2006). P. 55.

<sup>120</sup> Entendemos que donde dice “provocar una solución real”, Muñoz Suay y Eduardo Ducay estén hablando quizás de provocar una reacción en el espectador, despertar una conciencia social para cambiar las cosas desde dentro, a través de un cine realista, algo acorde con la nueva consigna del Partido.

<sup>121</sup> *Objetivo*, nº6 y 7. Junio y julio de 1955.

En lo que respecta la presencia del Neorrealismo en las Conversaciones, si bien la ponencia de Zavattini fue vetada por su supuesta condición de comunista, se permitió la del crítico de cine italiano Guido Aristarco, cuya asistencia fue posible gracias al *Grupo Objetivo*. Como compensación exigida por el gobernador civil de Salamanca, Emilio Salcedo pronunció la ponencia “El cine político español”, si bien nada de dicha ponencia pasó a las conclusiones.

Pero no todo el elemento político se redujo al llamamiento y a las ponencias. “El programa de proyecciones era algo más explícito que los textos generados por las Conversaciones y su composición se inclinaba decididamente la balanza hacia su ala izquierda”<sup>122</sup> Así el primer día, el 14 de mayo, se proyectó, tras el largometraje de René Clair *Un chapeau de paille en Italie* (*Un sombrero de paja en Italia*, 1927) y el cortometraje *El proceso* (1954) del también militante del PCE, Julio Diamante. El día 15 tuvo lugar la proyección de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953) acompañada de la presentación de su director, Luis García Berlanga, junto con el film neorrealista *Ladri di Biciclette* (1948) del director italiano Vittorio di Sica, con guión de Zavattini. Para los sectores católicos y falangistas, la opción representada por el dúo Zavattini–de Sica formaba parte de un neorrealismo “válido” digámoslo así, que se prestaba incluso a interpretaciones cristianas, frente al cine de Visconti o De Santis que se encontraba con muchas dificultades en España cuando no era prohibido por su adscripción marxista. Como afirma XYZ, “para el posibilismo del ala izquierda, esta era una alternativa aceptable, preferible al llamado ‘neorrealismo rosa’.”<sup>123</sup>

Sin embargo, la opción más representativa de lo que podemos considerar “cine político” en el sentido defendido por los miembros de la OCPCE, tuvo lugar los dos días siguientes, con la proyección de la película *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, considerada como el verdadero manifiesto filmico de Salamanca.

“Si la ponencia -de Bardem- era un diagnóstico en negativo del cine español, cabe deducir que, sin nombrarla, su película era postulada como la receta para superar los males descritos (...) Esto es que *Muerte de un ciclista* sí representaba, en la medida de lo posible, un cine políticamente eficaz, socialmente sincero, estéticamente válido, intelectualmente ambicioso e industrialmente sano.”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> J.F. Cerón Gómez. *Además de las palabras: las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca*. P. 99. en Nieto J. y Company, J. M. (2006) *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

<sup>123</sup> *Op. Cit.* P.103.

<sup>124</sup> *Op.Cit.* P.103.

Por ello, analizaremos la película en el próximo capítulo. Pero volviendo a las películas exhibidas en las Conversaciones de Salamanca, junto a *Muerte de un ciclista* se proyectaron los documentales de arte *Cacería en el Prado* de Hernández San Juan (1955) *Viaje romántico a Granada*, de Eugenio Martín (1954) y las prácticas del IIEC de Bardem, Berlanga y Maesso. Como plantea Ignacio Francia:

“puede decirse que las propuestas estéticas se hicieron de modo implícito mediante las películas proyectadas. Por supuesto que la presencia de algunas de ellas estaba condicionada por la posibilidad de disponer de copias, pero no cabe duda que hay un criterio selectivo que ilustra claramente sobre las intenciones ideológicas de los promotores ideológicos de las conversaciones (*Objetivo*, es decir, los comunistas) y sobre los equilibrios necesarios para conseguir el consenso más amplio posible en cuanto a los grupos y personalidades allí presentes.”<sup>125</sup>

Tras las ponencias y las películas, llegó la redacción de las conclusiones, en las que no sólo se recogen las ideas de las ponencias de los miembros de la OCPCE, sino que también encontramos numerosas coincidencias con las premisas aparecidas en la revista *Objetivo*. Así, las conclusiones de las Conversaciones, comienzan con el “Pentagrama” de Bardem, para, en su segundo apartado, titulado *Contenido de nuestro cine* apuntar que “creemos que nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que reflejen la situación del hombre español y su realidad, en épocas pasadas y sobre todo, en nuestros días”, de acuerdo con lo expuesto en la ponencia de Muñoz Suay y E. Ducay “Caracteres de un cine español”<sup>126</sup>.

Asimismo, encontramos la ideología de *Objetivo* en el apartado IV de las conclusiones, el titulado “Necesidad de una crítica”, en el que los cineastas reclaman una crítica “honesta y libre, que tenga presente los principios fundamentales, éticos, estéticos y sociales que rigen el cine como arte de nuestro tiempo”<sup>127</sup>. Algo ya expuesto en el primer número, en su sección de crítica cinematográfica:

“Ni la preferencia personal ni otras presiones –morales, económicas, ideológicas o domésticas– van a pesar en este juicio. Se trata simplemente de calidad cinematográfica, de más o menos cine y del acierto de en los medios expresivos puestos en juego para conseguirlo. Con estos propósitos iniciamos la crítica de películas en *Objetivo*. Con ellos esperamos acercarnos a la función social que le corresponde: ser constante aliada e intérprete del creador e implacable denunciante de

---

<sup>125</sup> *Op. Cit.* P. 100.

<sup>126</sup> Nieto y Company. (2006). P. 317 - 319

<sup>127</sup> Caparrós Lera, J.M. (2007) *Historia del cine español*. T&B Editores. P.288

la simulación o la mediocridad.”<sup>128</sup>

A pesar de esto, el posterior gobierno de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962–1967) que fue el que tuvo poder para aplicar una política afín con lo acordado en las Conversaciones, desde nuestro punto de vista, no fomentará, tras la máscara del llamado Nuevo Cine Español, ni una representación real de la vida del hombre y del tiempo en el que vive, ni una crítica libre y honesta, no obstante lo que supuso el NCE para el panorama cinematográfico español de los años sesenta.

Así lo explicaba Muñoz Suay en una entrevista realizada a finales de esta década:

“Por primera vez en España después del 39 había ideologías, controversia, polémicas, puntos de vista contrarios. Nosotros no nos conformábamos con lo aprobado, pero nunca impusimos nuestras posiciones hasta el máximo. Tras las reuniones empezaron a maniobrar –no lo digo peyorativamente– las fuerzas que no se identificaban con nosotros. En cuestiones estéticas, todo iba bien; pero cuando nosotros hablábamos de protestar por un estado de cosas, se replegaban. Intervino su política, nació un enfrentamiento profundo. Si no se reunieron las II Conversaciones fue por eso, y porque en 1956 <sup>129</sup>desaparecieron las circunstancias de una “etapa liberal” española.”<sup>130</sup>

O, en palabras de autores como Roberto Arnau Roselló acerca de las Conversaciones de Salamanca: “los límites de su trasgresión son los establecidos por el Franquismo y de su posterior recuperación se hará cargo el aparato ideológico del Estado.”<sup>131</sup> A pesar de ello, según se deduce del análisis de artículos aparecidos en *Objetivo* y de un documento recogido en el archivo histórico del PCE<sup>132</sup>, la valoración de las Conversaciones por parte del Partido fue muy positiva. Así, en el editorial del número 6 de la revista podemos leer:

“Lo de Salamanca ha sido importante (...) En Salamanca se habló de todo y se hizo “política”, porque, como en una ocasión dijera Antonio Machado, refiriéndose a otras cosas, “uno debe siempre hacer política para que la política no se haga contra uno”. Por ello, se abordaron muchos problemas, aunque no todos lo fueron de cara, ni solucionados.”<sup>133</sup>

---

<sup>128</sup> *Objetivo*, nº1. Julio de 1953.

<sup>129</sup> En Febrero de 1956, el Ministro de educación, Joaquín Ruiz Giménez, se vio obligado a dimitir tras las revueltas estudiantiles de ese mismo año, mientras estaba en marcha la preparación del I Congreso de Escritores Jóvenes, también impulsado por los intelectuales del PCE, que fue prohibido por las autoridades tras dichos sucesos.

<sup>130</sup> Muñoz Suay a Ignacio Francia. En *Op. Cit.* P. 89.

<sup>131</sup> Arnau Roselló (2006). P.103

<sup>132</sup> Documento anónimo. *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE (1955)*. Archivo del Partido Comunista de España. Sección Intelectuales. Reproducido en Nieto, J y Company, J.M. (2006) *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca.

<sup>133</sup> *Objetivo*, nº6, junio de 1955.

Y en el del número 8:

“Salamanca tenía razón. Cada minuto que pasa refuerza la justeza de las conclusiones finales de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca. Lentamente, los indiferentes de entonces, los displicentes, los que ya estaban de vuelta, los desconfiados ante la juventud, los vacíos, los derrotados, los pesimistas, los sordos se empiezan a dar cuenta. Se empiezan a dar cuenta de que algo es necesario hacer en el cine nacional, de que algo se puede hacer, de que se debe hacer algo. He aquí, pues, un movimiento colectivo que arranca trabajosamente, arrastrando, y rompiendo, y enredándose en muchas cosas, pero que arranca y eso es lo importante. Ese es el primer paso.”<sup>134</sup>

Asimismo, en un documento anónimo<sup>135</sup> fechado en 1955 y titulado *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE* encontrado en su archivo histórico se lee:

“Las repercusiones que han tenido las Conversaciones de Salamanca son todavía más profundas de lo que en los análisis más optimistas se había previsto. (...) En relación con las posibilidades legales, los resultados de las Conversaciones de Salamanca indican, por una parte, como pequeñas organizaciones pueden, al aplicar justamente la política y la táctica del Partido, conseguir grandes éxitos de repercusión nacional en capas muy amplias.”<sup>136</sup>

Por tanto, podemos concluir que en lo referente al origen del encuentro, se dio una simbiosis entre los miembros del cineclub universitario de Salamanca y la Organización de cineastas del PCE, a través del *Grupo Objetivo*, quien vio la oportunidad perfecta para aplicar la táctica del partido. Dicha revista, fue la principal impulsora de las Conversaciones, tanto en sus cuatro primeros números –los anteriores a las conversaciones– introduciendo el tipo de cine que se reclamaría en estas, como en los números posteriores a la celebración de las Conversaciones –en los que se recogió sus conclusiones y artículos. El contenido ideológico de las Conversaciones lo aportó el Grupo *Objetivo*, por un lado, a través de sus ponencias, pero especialmente, a través de las proyecciones. Las premisas de la OCPCE, reiteradamente defendidas tanto en *Objetivo* como en las ponencias, como son el impulso de un cine realista o la necesidad de una crítica libre y honesta, pasaron a las conclusiones, y, si bien no se aplicaron en su totalidad en el Nuevo Cine Español impulsado posteriormente por el gobierno de García Escudero, la valoración de las Conversaciones por parte del Partido, fue especialmente positiva.

---

<sup>134</sup> *Objetivo*, nº8. Agosto de 1955.

<sup>135</sup> Posiblemente escrito por Jorge Semprún.

<sup>136</sup> *Op. Cit. P.3*

Por tanto, nuestra hipótesis se ve confirmada, pudiendo afirmar que fue en las Conversaciones de Salamanca donde, además de desempeñar el PCE un papel principal, la estrategia de su Organización de cineastas logró su mayor aplicación.

#### **8. Por un cine políticamente eficaz. Análisis de *Muerte de un ciclista* (J.A.Bardem, 1955)**

*“Bardem fue un director comprometido con su tiempo, pero más allá de eso también lo fue consigo mismo, permaneciendo fiel a unos criterios artísticos que siempre mantuvo en sintonía con su ideología marxista, haciendo de él uno de los autores más conflictivos e incómodos del régimen franquista.” (Francisco Perales Bazo)*

Dado que nuestra investigación se centra en una organización de cineastas, nos parece necesario el análisis de un film y hemos considerado oportuno que este sea la obra de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista*. Hemos elegido esta película, porque, además de ser la película más proyectada y, sobre todo, más representativa de las Conversaciones de Salamanca, desde nuestro punto de vista, quizás represente también el mejor ejemplo de lo que los miembros de la OCPCE entendían por un cine políticamente eficaz. Si bien no fue dirigida de forma colectiva, su realizador, Juan Antonio Bardem, como hemos visto, era uno de los miembros más activos de la Organización. De hecho, podríamos decir que *Muerte de un ciclista* es el vehículo del que se sirve el autor para retratar y hacer una crítica a la sociedad dominante del momento, directamente relacionada con el franquismo, y a la injusticia que esta ha traído consigo.

En el momento histórico en que se enmarca la película (1955), muchos cineastas (entre ellos el propio Bardem) se encuentran atravesando un proceso de exilio interior, que les lleva a autocensurarse y a emplear la metáfora como instrumento para contar lo que quieren contar. La autocensura en el cine español se mantendrá el Franquismo y el empleo de la metáfora como instrumento narrativo, se generalizará si cabe un más con los Nuevos Cines y especialmente en determinados cineastas como Carlos Saura.

Así, empleando determinadas técnicas cinematográficas que dan lugar a una segunda lectura del film, Bardem construye la siguiente historia a partir de un argumento extraído de un recorte de prensa, :

“Mientras se desplazan en coche por una carretera poco transitada, Juan (Alberto Closas) y su amante, María José (Lucia Bosé), atropellan a un ciclista, al que dejan muerto sobre la calzada. Convencidos que su acción no ha sido contemplada por nadie, continúan haciendo su vida normal, ella como esposa de un rico industrial, Miguel, él como profesor de Geometría Analítica en la Universidad. NO obstante, María José se verá pronto sorprendida por la embarazosa confidencia de un amigo, Rafa, quien la dice que la ha visto con Juan en coche por la carretera”

De esta forma, bajo una apariencia de película de suspense con una moraleja afín a las ideas del régimen (el adulterio, que supone una violación de las normas morales imperantes se castiga con la muerte), Bardem logra trasladar esta crítica a través de una segunda lectura de la película sobre todo empleando el simbolismo y el contraste.

Aquí, la sociedad franquista estaría representada en las altas esferas burguesas y en sus ambientes, en los que se mueven los personajes de María José, Miguel y Jorge, egoístas, frívolos, hipócritas e indiferentes ante la injusticia. En esos círculos, aunque bajo otra consideración social, también se mueve Rafa, el cínico crítico de arte, que harto de estar sometido a los intereses de la burguesía, en un determinado momento de la película estalla transmitiendo la propia ideología del autor. Juan, que como hemos dicho, ha luchado en la guerra en el bando nacional podría representar incluso a ciertos intelectuales falangistas que en la década de los cincuenta experimentaron un cierto desencanto al comprobar que todo aquello por lo que habían luchado no era realmente como se lo habían contado. Muchos de ellos acabaron mostrando incluso su oposición al régimen y luchando por la instauración de la democracia.

Pero antes de pasar al análisis, nos gustaría hacer un breve repaso por la producción cinematográfica del autor anterior a dicha obra, así como atender al modo en que se produjo la gestación de *Muerte de un ciclista*.

### **8.1. El cine de Juan Antonio Bardem y la idea de *Muerte de un ciclista*.**

Juan Antonio Bardem Muñoz, hijo de los actores Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro nació en Madrid el 2 de junio de 1922. En septiembre de 1936, recién comenzada la Guerra Civil se trasladó a Barcelona, donde estudió en el Instituto laico Maragall, donde el cineasta afirma<sup>137</sup> que comenzó a fraguarse su filiación izquierdista. En 1943 se matriculó en la Universidad para formarse como ingeniero agrónomo y ese mismo año comenzó a militar clandestinamente en el PCE. Cuatro años después, respondiendo a su verdadera vocación de cineasta, se matriculó en el recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas (IIEC) del que formó parte de la primera promoción. Fue allí donde coincidió con lo que más tarde serían compañeros de profesión – y de viaje– como Ricardo Muñoz Suay y Luis García Berlanga. Junto a este último dirigiría su primer film *Esa pareja feliz* (1951) y escribiría, como hemos visto, el guión de su película

---

<sup>137</sup> Cerón Gómez, J.F. (1998). P.121.

*Bienvenido Mr. Marshall* (1953). A este éxito de público y crítica seguirían sus films *Cómicos* –un homenaje al mundo del espectáculo– y *Felices Pascuas*, ambas de 1954.

En palabras del historiador José Enrique Monterde, “dejando de lado su sentimental comedia *Felices Pascuas* (1954) sus films se sitúan en el territorio del drama de costumbres y de ideas (...). Tras *Cómicos*, Bardem dirigió sus mejores films: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)”<sup>138</sup>.

La primera de ellas –y objeto de nuestro análisis– empezó a gestarse en el Festival de Cannes de 1954, donde Bardem presentó *Cómicos*. Allí, el cineasta entabló conversaciones con Manuel J. Goyanes para rodar la película en otoño y el permiso de rodaje se solicitó el 19 de octubre de ese mismo año como una producción enteramente española, “lo que no parece sino una maniobra para ganar tiempo, puesto que el trámite para una película enteramente nacional era mucho más ágil.”<sup>139</sup> Así, el film se rodó como una coproducción, con dos empresas españolas mayoritarias (70%) que fueron Guión y Cesáreo González mayoritarias y la productora italiana Trionfalcine (30%). “La intervención italiana impuso la contratación de actores que no estaban previstos en un principio, como Lucia Bosé (cuyo papel estaba pensado para la mexicana Gloria Marín), Otello Toso (presumible sustituto de Fernando Rey) y Bruna Corrà (que desempeñó el rol previsto para Margarita Lozano.”<sup>140</sup>

## 8.2. La crítica a través de los personajes

La crítica que plantea la película se personaliza fundamentalmente en los personajes, tanto en los principales como en los secundarios. Pero desde nuestro punto de vista, esta se refleja principalmente en **Juan**, el protagonista masculino, y en la evolución que este experimentará a lo largo de la película. El personaje interpretado por Alberto Closas representa la toma de conciencia de la realidad y el desencanto. En diferentes momentos de la película, se da a entender que Juan luchó en la guerra en el bando vencedor y quince años después se está dando cuenta de que los ideales por los que luchó no eran ciertos y empieza a hastiarse de todo lo que le rodea. Empezando por su plaza de profesor asociado en la Universidad, conseguida gracias a un favor de su cuñado Jorge, lo cual se muestra desde los primeros minutos de película, en la conversación que Juan mantiene con su madre durante la cena. En ella, la madre le sugiere a Juan que trabaje para poder

---

<sup>138</sup> Monterde, J. E. (2000) P.288.

<sup>139</sup> Cerón Gómez, J. F. (1998). P.123.

<sup>140</sup> Pérez Perucha, J. (Ed.) (1997) *Antología del cine español 1906 – 1995. Flor en la sombra*. Cátedra/Filmoteca Española. P. 363.



ser catedrático y este le contesta: “*Como poder, puedo ser el rector magnífico, gracias a Jorge*”<sup>141</sup>. Por lo demás, el personaje de la madre de Juan actúa como antagonista. Está orgullosa de que “*todo lo suyo esté en orden*”<sup>142</sup>, “*la fama en las vitrinas y aquí*”<sup>143</sup> dice mientras se golpea el corazón.

Por otro lado, el personaje **María José**, amante de Juan, representa a la burguesía franquista. Es ella la que conduce el vehículo que atropella al ciclista y además, es la principal culpable de que le dejen morir, pues ni siquiera se acerca a él cuando este yace en el suelo, e instiga a Juan a que vuelva con ella al coche. Frente al personaje de Juan, al que en esta primera escena podemos ver agachado junto al ciclista que yace en el suelo, atormentado por la culpa, a ella sólo la preocupa lo que pueda perder, por eso quiere huir.

En este sentido podríamos decir que Juan Antonio Bardem relaciona directamente la burguesía con el egoísmo. Un egoísmo, además, enmascarado muchas veces de solidaridad, de caridad, como se desprende, por ejemplo, de las fiestas benéficas que los protagonistas de la película celebran y, concretamente, en el personaje de María José. De este egoísmo se deriva el fatal desenlace: cuando ella se da cuenta de que va a perder todo porque Juan decide entregarse a la policía, toma la terrible resolución de quitarle de en medio. Prefiere matar a la persona que en teoría quiere antes que perder su posición acomodada.

Esta posición, por otra parte, la ha conseguido a través del matrimonio. En un momento de la película se dice que Juan y ella eran novios antes de la guerra, pero ella no le esperó y se casó con un hombre rico, con Miguel, al que tampoco quiere. Sólo quiere lo que él la ofrece. Miguel lo sabe, pero en un principio hace como que no quiere saber, hasta que en un determinado momento, cuando es plenamente consciente del idilio oculto que María José mantiene con Juan, se lo echa en cara a esta “*Eres capaz de hacer cualquier cosa para conservar tu vida, ¿verdad? (...) Lo sé, es asqueroso, pero tu egoísmo es mi única fuerza.*”<sup>144</sup>

Por otra parte, está el personaje de **Rafa**, un crítico de arte que se mueve en los mismos círculos que la burguesía, y que podríamos decir que es el que lleva la mayor carga ideológica de la película, es decir, un personaje empleado por el autor para manifestar su punto de vista. Esto se ve claramente en dos momentos de la película: por un lado, en la conversación que mantiene con María José en el museo de arte, y por otro, y de una forma más evidente, cuando se emborracha e

---

<sup>141</sup> Bardem, J.A. *Muerte de un ciclista* (vídeo). Madrid: Paramount Pictures: El Pais, (2002). 1 disco compacto. 00:08:50

<sup>142</sup> *Op.Cit.* 00:06:49 – 00:06:51

<sup>143</sup> *Op.Cit.* 00:07:06 – 00:07:10

<sup>144</sup> *Op.Cit.* 01:09:00 – 01:09:05

intenta contarle todo lo que sabe sobre María José y Juan a Miguel, pensando que obtendrá el respaldo de este. Miguel en lugar de apoyarle, le advierte que piense bien lo que va a decir, dando a entender la idea de: “Nosotros somos la burguesía, el poder, y a ti Rafa, no te conviene que yo te crea. Nosotros esconderemos nuestros trapos sucios, pero tú mejor mantente al margen, que es lo que te interesa.”

Esta es en nuestra opinión, una de las escenas con más carga dramática de la película desde el punto de vista desde el que la estamos analizando. Empieza cuando Rafa, borracho y harto de ser “el invitado gracioso” en los ambientes burgueses estalla y le dice a Juan: “*Vosotros sois una basura asquerosa, una partida de cerdos egoístas y yo sé vuestras cosas sucias, las cosas que escondéis*”.<sup>145</sup> Además llama la atención que el autor enmarque estas palabras y esta escena en medio de la fiesta, la música y el baile *typical spanish* que los burgueses están ofreciendo a los americanos, de los que esperan favores, como se explica en la escena anterior a esta, cuando en una habitación, María José mientras se arregla para la fiesta le pregunta a Miguel: “¿*Creer que los americanos te ayudaran?*” A lo que este le responde: “*Claro, Jorge presionará sobre ellos para que me den la contrata*”.<sup>146</sup> Esto también se aprecia cuando en la fiesta, los americanos le piden una canción a Rafa, y este les responde: “*Claro, ustedes mandan, nunca mejor dicho*.”<sup>147</sup> lo cual incluso podría relacionarse directamente con *Bienvenido Mister Marshall*, de la que como hemos dicho, Bardem fue coguionista.

En este orden de ideas, nos gustaría señalar el simbolismo que emplea el director con los cristales: Así, cuando el personaje de Rafa, el crítico de arte, estalla contra la hipocresía de la burguesía, rompe una botella para agredir a Juan, pero Miguel le frena. Después, cuando Rafa le cuenta a Miguel todo lo que sabe y se sorprende al no obtener su apoyo, descarga su ira tirando una botella contra un cristal. En el plano siguiente vemos como una botella rompe un cristal en medio de una manifestación de estudiantes. Se trata del cristal de la ventana de la Universidad donde trabaja Juan, quien, a partir de este momento, vislumbra la salida, lo ve todo más claro, como el propio personaje le explica a su madre más tarde. De acuerdo con estas ideas, podríamos decir que el cristal simboliza la represión de la moral imperante, lo que atrapa a los personajes, ya sea esto el sentimiento de culpa que atrapa a Juan, el miedo a perder lo que se tiene en el caso de María José, la hipocresía del ambiente que le rodea y que le impide ser él mismo y expresarse como tal en el caso de Rafa o el no querer saber en el caso de Miguel, que además en el desenlace de la película, cuando se da cuenta de que María José no va a acompañarle, tira su foto al suelo y el cristal del

---

<sup>145</sup> *Op.Cit.* 00:45:16 – 00:45:26

<sup>146</sup> *Op.Cit.* 00:37:53 – 00:40:56

<sup>147</sup> *Op.Cit.* 00:40:16 – 00:40:19

marco también se rompe. En este sentido también podríamos decir que a partir del momento en que se rompe el primer cristal, los personajes, y con ellos el suceder de historia, cambian hasta llegar al desenlace.

Desde nuestro punto de vista, la verdadera crítica del director se muestra, por un lado, a través del personaje de la estudiante **Matilde** y por otro y de forma más evidente, en la manifestación de estudiantes y en cómo esta influye en el personaje de Juan, haciéndole ver las cosas de otra manera y ayudándole a encontrar la salida.

Antes de entrar a analizar esta escena, nos gustaría señalar la importancia que tiene en la película dado su carácter documental, pues, desde nuestro punto de vista, podría reflejar el ambiente de disconformidad que se respiraba en la Universidad en 1955, ya que como hemos visto anteriormente, tan sólo un año después tuvieron lugar las primeras protestas estudiantiles, protagonizadas por la después conocida “Generación del 56” y las cuales se saldaron con la dimisión del Ministro de Educación Joaquín Ruiz – Giménez.

Esta generación podría estar representada por Matilde, la estudiante a la que Juan suspende injustamente y por la que se desencadenará posteriormente la manifestación representa, desde nuestro punto de vista, a las jóvenes generaciones en las que el director tendría puestas sus expectativas como artífices del cambio. Decimos esto porque al principio de la película se comete una gran injusticia con ella al no dejarla terminar su examen y suspenderla, y ella no puede hacer nada contra la Universidad excepto quejarse. Es Matilde la primera que, mostrando su impotencia, nombra en la película conceptos como la injusticia o el egoísmo, los cuales le echa directamente en cara a Juan: *“Cualquier pleito entre la Universidad y yo sería inútil. Yo estoy sola. A usted le protegen la Universidad y su cuñado”*.<sup>148</sup>

Si Juan ya ha mostrado su insatisfacción en los primeros minutos de la película por tener un puesto en la Universidad gracias a su cuñado, al oír estas palabras desde fuera, en boca de Matilde, parece experimentar un primer punto de inflexión, y le contesta a Matilde. *“Es usted valiente. Me gusta. Al menos ha sido sincera. Perdóneme realmente he sido injusto con usted.”*<sup>149</sup> Sin embargo, aunque reconoce la legitimidad de las palabras de la estudiante, Juan permanece inamovible ante esta injusticia, tan sólo le pide a Matilde que le disculpe, a lo que esta le responde: *“Hay una disculpa fácil: su egoísmo.”*<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *Op.Cit.* 00:18:38 – 00:18:46

<sup>149</sup> *Op.Cit.* 00:18:59 – 00:19:19

<sup>150</sup> *Op.Cit.* 00:19:44 – 00:19:47

Pero cuando realmente el personaje de Juan experimenta un cambio es a raíz de la manifestación de estudiantes, donde además se muestra claramente la intención crítica del autor. La escena comienza con un cristal que se rompe por una pedrada de un grupo de universitarios que se manifiestan contra la injusticia y piden la destitución de Juan. En esta secuencia vuelve a mostrarse la crítica a las instituciones franquistas a través de la figura de un alto cargo en la Universidad que dice *“Yo no sé ni me importa, si tienen razón o no. Mi misión es cuidar el orden.”*<sup>151</sup> Poco después tiene lugar una conversación de Juan con Matilde en la que se observa claramente el cambio del personaje, y cómo esa protesta estudiantil ha logrado ayudar a Juan a encontrar la salida invirtiendo una serie de valores. Al contrario que en la escena inicial con este personaje aquí es Juan donde menciona el egoísmo, pero ya desde otro punto de vista: *“Es maravillosa esta falta de egoísmo en todos ustedes, esa unión, esa solidaridad. Muchos gritan por simpatía, pero los demás están realmente unidos a usted. Su problema es el de todos ellos.”*<sup>152</sup> Juan encuentra en los estudiantes lo que a él, por las circunstancias en las que se ha visto envuelto, ya no tiene: *“Hasta que no he oído los gritos de sus compañeros, solo he pensado en mis problemas. Pero después...me han hecho sentirme joven, y bueno y sin egoísmos. Como cuando yo rompía cristales y corría delante de los guardas. Me han hecho sentirme como ellos. Yo también grito, ¡fuera, fuera!”*<sup>153</sup>

Es aquí donde Juan toma conciencia de la realidad y se da cuenta del tiempo que ha estado encerrado en una mentira, en una sumisión a sus intereses y a una vida que no le gusta, como el mismo explica: *“He estado mucho tiempo lejos de algo verdadero, de algo en lo que realmente pudiese creer.”*<sup>154</sup> Y toma la decisión de cambiar, de *“hacer un viaje de vuelta a sí mismo”* empezando por presentar su dimisión en la Universidad, como le explica poco después a Matilde en la pista de atletismo: *“Exactamente desde ese día todo lo pienso muy bien”.*<sup>155</sup> También es significativa la despedida entre ambos, en la que Juan le dice a Matilde: *“Consérvese siempre como es ahora”*<sup>156</sup> quizás refiriéndose a *“consérvese como una persona que lucha por sus derechos y no se calla ante la injusticia.”*

Finalmente, el cambio de Juan se aprecia en la última conversación que mantiene con su madre, dándole a entender que ha decidido dejar su vida actual de lado, contar la verdad y entregarse a la policía: *“He estado mucho tiempo perdido como esos moscardones que intentan escapar y se*

---

<sup>151</sup> *Op. Cit.* 00:51:05 – 00:51:10

<sup>152</sup> *Op. Cit.* 00:52:50 – 00:53:25

<sup>153</sup> *Op. Cit.* 00:53:52 – 00:54:14

<sup>154</sup> *Op. Cit.* 00:55:12 – 00:55:21

<sup>155</sup> *Op. Cit.* 01:02:24 – 01:02:31

<sup>156</sup> *Op. Cit.* 01:03:23 – 01:03:25

*chocan contra el cristal. El otro día en la facultad, alguien rompió el cristal. Hoy es un día grande, he encontrado la salida. La solución de todo. No me van a dar ningún premio, pero seré una especie de héroe.*”<sup>157</sup>

Es decir, el autor muestra en la película la Universidad como el principal foco de lucha contra la injusticia, y retratando el clima que podía respirarse en la Universidad en 1955 (teniendo en cuenta que tan sólo un año después tuvieron lugar los primeros conatos de protesta estudiantil desde la instauración del Franquismo). También desde nuestro punto de vista, con esta escena, el autor da a entender que tiene sus esperanzas puestas en las generaciones más jóvenes como artífices del cambio ya que, en la película, esta lucha contra la injusticia en la Universidad es el detonante que provoca en Juan una la toma de conciencia de la realidad, que provoca a su vez un giro radical en su actitud.

### **8.3. La crítica a través de los espacios y el montaje.**

Además del contraste de actitudes entre los personajes, la crítica también se lleva a cabo a través del contraste de planos mediante el montaje, lo cual relacionamos directamente con el montaje intelectual propio de Eisenstein y en general, del cine soviético de los años veinte. Como hemos visto, la película retrata principalmente las altas esferas de la sociedad de los años cincuenta, de las cuales, como se ha dicho, se sirve Bardem para realizar su crítica a la moral franquista. Posiblemente por obra de la censura, el proletariado y su situación tienen en la película una representación muy escasa, y cuando este aparece, lo hace a través de la figura del ciclista asesinado y de su entorno.

En el contexto histórico en que se enmarca la película, es decir, la España del primer franquismo, muy poca gente viaja en coche, tan sólo las clases altas. Este es el primer dato que nos ofrece la película: en la España de los años cincuenta, los obreros van en bicicleta, los burgueses en coche. Esta es la única información que se nos da del obrero asesinado, al que ni siquiera vemos, pues cuando la película empieza, él ya ha sido atropellado, está en el suelo y la cámara no le enfoca. Para enmarcar esta escasa representación del proletariado, el director se vale de la oposición de entornos, mostrando, por un lado, los frívolos espacios en que se mueve la burguesía, como las fiestas en casa de Miguel y María José, la cacería o la boda, en oposición con las barriadas que visita Juan cuando va a visitar a la familia del ciclista, único espacio en la película en que la gente de clase obrera es representada. De hecho, el primer plano de las barriadas aparece justo después de

---

<sup>157</sup> *Op. Cit.* 01:07:24 – 01:07:55.

la escena de la boda en la que María José charla con otra mujer burguesa sobre un campeonato benéfico de canasta a favor “*de los niños pobres, de los niños tontos, de los niños algo*”<sup>158</sup> –dice esta última. En el primer plano de las barriadas vemos a niños jugando en la calle, y justo cuando esta escena acaba, vemos un plano de niños bien vestidos correteando por la calle y posteriormente a María José charlando con su marido aún en la boda.

En esta escena de las barriadas, Juan Antonio Bardem muestra a los obreros como personajes inocentes, que hablan a voces entre los vecinos, pero que permanecen en silencio ante la injusticia, asumiendo que no tienen derecho siquiera a que la policía busque al coche que ha atropellado al ciclista. “*Su marido y el mío trabajaban juntos en la metalúrgica. Igual le pudo pasar al mío...*”<sup>159</sup> dice una vecina de la viuda cuando habla con Juan, invitándole a pasar a un piso pequeño y destartado, donde no tienen agua corriente, aunque la viuda del ciclista tiene “la suerte” de tener máquina de coser. Así lo explica la vecina de la viuda, la única voz de la clase obrera reflejada en la película, porque ni la viuda, ni la familia del ciclista aparecen en ningún momento, quizás para no personificar la pobreza en nadie en concreto, salvando así los impedimentos de la censura.

Además, la idea mostrada en los primeros minutos de película, de la que se desprende que la gente obrera va en bicicleta, se refuerza cuando el personaje de Juan sale del barrio y en su camino se cruza con numerosos ciclistas. A raíz de esta escena, el director muestra también a la Policía como un cuerpo incompetente y despreocupado en cuanto a la idea de averiguar a quién pertenece el vehículo que atropelló al ciclista. “*La policía ha dicho que de buscar al coche, ni hablar.*”<sup>160</sup> De hecho, esta idea se afianza en la escena en la que dos agentes hablan con una mujer y uno de ellos dice: “*A lo mejor quien ha atropellado al ciclista ha sido un camión.*” A lo que el otro apunta: “*Este le tiene manía a los camiones, quien haya sido puede estar tranquilo.*”<sup>161</sup>

En este sentido, Juan Antonio Bardem trabaja no sólo el contraste de espacios, sino también el contraste de actitudes: el egoísmo de María José, contrasta con la solidaridad y la hospitalidad del proletariado, como se observa en la escena en la que Juan le pide agua a la vecina de la viuda, y esta manda a su hija a la fuente para poder ofrecérsela a Juan.

Frente a esto, el autor muestra el egoísmo exacerbado de María José poco después, cuando ella se encuentra con Juan en un entierro y le sugiere que, como ya están fuera de peligro, le entreguen un

---

<sup>158</sup> *Op. Cit.* 00:24:07 – 00:24:11

<sup>159</sup> *Op. Cit.* 00:27:19 – 00:27:26

<sup>160</sup> *Op. Cit.* 00:28:17 – 00:28:20

<sup>161</sup> *Op. Cit.* 00:33:13 – 00:33:17

donativo a la familia: “*Deberíamos preocuparnos de ese pobre hombre ahora que estamos tranquilos y seguros*”<sup>162</sup>. Asimismo, en una de las primeras escenas de la película, encontramos a Juan en el cine viendo un NO-DO en el que aparece la fiesta benéfica de su cuñado, Jorge, quien pronuncia un discurso -que algunos autores han relacionado con el discurso franquista- y en la que María José recoge limosna para los necesitados.

Esta escena ejemplifica perfectamente la idea de Ana Llorente Villasevil<sup>163</sup> de que el espíritu del cine disidente es el de “la no renuncia al marco oficial en el que deseaba ser inserto” -es decir, el cine producido bajo el sistema franquista-. La autora añade que, en este sentido, el cine disidente “no sólo muestra al espectador la realidad con lenguaje documental, sino con la presentación en negativo de lo que el régimen quería vender como verdad.”<sup>164</sup>, en este caso, el NO-DO.

El contraste también se pone de manifiesto cuando Rafa les lee a María José y a Juan el periódico en la cacería y dice: “*Sucesos. Muerte de un ciclista. Robo: Fíjate A Piluca Bravo le han robado su collar de esmeraldas, ¿no es fabuloso?*”.<sup>165</sup> Aquí a través del periódico el director puede incluso dar a entender que en la España de la época tiene la misma importancia el atropello de un obrero que iba en bicicleta que el robo de un collar de esmeraldas a una dama de la alta burguesía.

Asimismo, desde nuestro punto de vista, la crítica también se realiza mediante referencias constantes durante toda la película a conceptos como el miedo, la espera, o lo que ha destruido la guerra. Así, tras mencionarlo en reiteradas ocasiones, en una de las últimas escenas, María José le dice a Juan: “*Hay algo más importante que tú y que yo: el miedo*”, a lo que este le responde “*Hay que esperar*”.<sup>166</sup> Desde nuestro punto de vista, con la reiteración de frases de este tipo, el director parece crear una atmósfera de miedo, de espera y de impotencia por lo que han destruido, tanto la guerra, como la sociedad que ha traído consigo.

Por último, y como moraleja final, en la última escena de la película, cuando el vehículo de María José cae por un puente al esquivar a un ciclista, este sí decide ir en busca de ayuda, no como ella hizo en la primera escena de la película. Si bien en una primera lectura este final puede interpretarse como que el adulterio cometido por los dos amantes, es castigado con la muerte de ambos, aquí puede verse también la crítica del director al mostrar la solidaridad del obrero en

---

<sup>162</sup> *Op. Cit.* 00:58:19 – 00:58:24

<sup>163</sup> Ver *Las estrategias de la memoria en el cine disidente del Franquismo* en [http://www.cinehistoria.com/cine\\_disidente\\_del\\_franquismo.pdf](http://www.cinehistoria.com/cine_disidente_del_franquismo.pdf), Fecha de consulta: 02 de Mayo de 2013.

<sup>164</sup> *Op.cit.* P. 15.

<sup>165</sup> Bardem, J.A. *Muerte de un ciclista*.(video). Madrid: Paramount Pictures. El País (2002). Un disco compacto. 00:15:18 – 00:15:27

<sup>166</sup> *Op. Cit.* 00:17:03 – 00:17:12

contraposición al egoísmo burgués.

Podríamos decir, por tanto, que a través de la escasa representación del proletariado en la película, Juan Antonio Bardem, retrata de una manera muy sutil, la tremenda injusticia que caracteriza a la España del momento, no sólo por la existencia de ricos y pobres, sino sobre todo por la injusticia a la que tienen que resignarse los segundos, que no tienen nada ni a nadie que les apoye y, sin embargo, muestran una solidaridad que contrasta con el egoísmo de la burguesía.

#### **8.4. Muerte de un ciclista dentro y fuera de nuestras fronteras: la censura y el gran éxito de crítica**

Numerosos autores<sup>167</sup> afirman que *Muerte de un ciclista* convirtió a Bardem en un símbolo de la oposición cultural al franquismo, lo que, a la vez que aumentaba su reconocimiento fuera de nuestras fronteras, aumentaba sus dificultades en España. Sin embargo, la censura no se centró o apenas adivinó la enorme carga crítica de la película. El guión fue supervisado por cinco censores y el informe final indicaba hasta diez modificaciones, de notable importancia, pero principalmente centradas en la necesidad de dejar claro que el adulterio era tan condenable como el asesinato. En palabras del propio autor: “La película estuvo prohibida durante un tiempo y luego tuve que cambiar el final. Pero los problemas eran de orden moral, no de orden político. Me cortaron parte de la manifestación estudiantil y me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la justicia ni en la misericordia.”<sup>168</sup>

Los problemas con la censura llegaron de Italia, antes de que las autoridades de aquel país dieran su visto bueno a la coproducción. El 25 de febrero de 1955 con el rodaje ya concluido, se remitió una carta a la Dirección General de Cinematografía en la que se leía lo siguiente: “se aprecia cierta tendenciosidad en la forma de ser presentada la clase social a la que pertenecen los protagonistas del asunto. Es una tendenciosidad -conviene decirlo -especialmente inoportuna, en este caso tratándose de una coproducción destinada a ser explotada en el mercado internacional.”<sup>169</sup>

En este orden de ideas, se proponía eliminar los diálogos en los que se relaciona a Juan con su participación en la Guerra Civil. Asimismo, se aconsejaba suprimir las escenas donde quedaba clara la vaciedad de los ritos religiosos, la relación entre la opulencia de la clase social de los protagonistas y la hipocresía con que era ejercida la caridad. “Las supresiones indicadas por el organismo cinematográfico italiano fueron incorporadas íntegramente por la censura española a su

---

<sup>167</sup> Véase Valero Gómez, T. o Cerón Gómez, J.F. (1998)

<sup>168</sup> Cerón Gómez, (1998). P.124.

<sup>169</sup> Informe del 21 de octubre de 1954. A.M.C., C/ 13.823 – Expte. 209-54. En *Op. Cit.* P. 125.



lista de modificaciones al guión”.<sup>170</sup> Sin embargo, como hemos visto, la intención de Bardem en el film queda patente.

Después de su proyección en las Conversaciones de Salamanca, la película se estrenó en el Cine Gran Vía el 9 de Septiembre de 1955. Logró una cifra de 37.287 espectadores y una recaudación de 97.879, 20 euros. Por tanto, el film tuvo un alcance notable en la época. Los datos económicos casi triplican a los obtenidos por *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953) que obtuvo una recaudación de 39.322, 58 euros con 25.248 espectadores, pero se alejan de su película contemporánea más vista, *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), que obtuvo el record de recaudación con 583.450 euros.

*Muerte de un ciclista* fue clasificada en 1ªA, recibiendo una subvención de dos millones de pesetas y seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes. Como Bardem iba a formar parte del jurado aquel año, no pudo competir en la Sección Oficial, si bien el film obtuvo el Premio de la Crítica Internacional, convirtiendo a Bardem en un símbolo de la oposición cultural al Franquismo, algo que se vería reforzado un año después con *Calle Mayor* (1956).

### 8.5. Relación del film con el cine defendido por la OCPCE

Como señala M. Galán, una de las principales diferencias entre el cine militante y el cine político reside en que, mientras que en el primero, la autoría es colectiva, en el cine político, la autoría es individual.<sup>171</sup> Partiendo de esta idea tanto, nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que, el vínculo que *Muerte de un ciclista* tiene con la OCPCE, es el que tiene su autor, Juan Antonio Bardem, como autor individual.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente, las primeras reuniones del comité de intelectuales del PCE tuvieron lugar en septiembre de 1953. Desde entre esa fecha hasta mayo de 1954, cuando empezó a gestarse la idea de *Muerte de un ciclista*, el cineasta ha podido verse cada vez más influido por la OCPCE, pues, “mientras que sus films anteriores, de *Esa pareja Feliz* a *Felices Pascuas* (incluyendo su participación en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*) servían de vehículo a unos contenidos sociales que, mal que bien, podían ser asumidos por el régimen (de hecho, no sufrieron serios obstáculos censores), *Muerte de un ciclista* puede considerarse como la primera película realizada durante el franquismo que miraba la Guerra Civil desde una perspectiva distinta a la del

---

<sup>170</sup> *Op. Cit.* P. 126.

<sup>171</sup> Galán, M. (2012) *El fotograma disidente: del cine militante al videoactivismo*. Universidad Complutense de Madrid.

bando vencedor.”<sup>172</sup> Además, esta idea se refuerza, si tenemos en cuenta las características de los films que realizó después, *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1957), ambas en la línea ideológica de *Muerte de un ciclista*, que explicaremos a continuación.

Aunque la película no esté vinculada directamente con la Organización de cineastas del PCE, sí puede decirse que es la que mejor responde a sus consignas: en primer lugar, *Muerte de un ciclista*, representa quizás el mejor ejemplo de utilización de las posibilidades legales en el cine como una manera de infiltrar la ideología marxista, lo cual, como hemos visto, en la película se realiza principalmente a través del montaje y del simbolismo gracias al cual el espectador puede efectuar una segunda lectura.

Además, hasta donde el organismo censor lo permite, la película intenta mostrar el realismo, defendido por el *Grupo Objetivo* y los problemas sociales de la época. Encontramos en la película escenas que recuerdan al cine neorrealista, como la escena de Juan en las barriadas, pero también encontramos una característica propia del cine soviético como es el montaje intelectual al que hemos hecho referencia anteriormente, acorde con lo afirmado por el historiador Estruch Tobella, quien afirma que “en lo referente a las cuestiones artístico-literarias el PCE proponía el realismo socialista, es decir, las directrices estéticas soviéticas, como forma más adecuada de expresar, artística o literariamente la crítica contra el fascismo o el imperialismo.”<sup>173</sup>

Quizás por todos estos motivos la película fue claramente apoyada desde *Objetivo*. De hecho, el número 5 de la revista dedica su portada a la película y en sus páginas pueden leerse críticas y opiniones como un artículo aparecido en la página 19 y titulado: “Juan Antonio Bardem, jurado en Cannes” en el que se lee: “Bardem va a Cannes representando en el festival no tan solo su obra, sino a OBJETIVO y a nuestro cinema. Bardem va a Cannes y se lleva, bajo el brazo, su último film, recientemente terminado, *Muerte de un ciclista*, que representará en Cannes, fuera de concurso a la joven generación española. Oficialmente, el cine de España estará representado por la superproducción de Vajda *Marcelino, pan y vino*.”<sup>174</sup>

O en el número 8, en la sección de la revista “Recortes de prensa”, *Objetivo* recoge un artículo de Juan Francisco Lasa de la publicación *Revista*.<sup>175</sup> Leemos: “Yo afirmo que, dentro de veinte años, los historiadores del cine español seguirán refiriéndose a *Muerte de un ciclista* como un hecho

---

<sup>172</sup> Cerón, Gómez, J. F. (1998).

<sup>173</sup> Estruch Tobella (1971): *El PCE en la clandestinidad*. P. 206.

<sup>174</sup> Revista *Objetivo*, nº5, p.19.

<sup>175</sup> Juan Francisco de Lasa en Revista, 25 al 31 de agosto de 1955.

determinante del auténtico nacimiento de un cine nacional (...) ...hay que fustigar y Bardem sabe cómo hacerlo, aunque solo quienes quieran y sepan leer en las imágenes habrán de llegar a conclusiones trascendentales.”<sup>176</sup>

Pero lo más llamativo de este número 8 de *Objetivo* respecto al film es la crítica de *Muerte de un ciclista* que para la revista escribió el falangista Marcelo Arroita Jaúregui quien afirma que:

“*Muerte de un ciclista* tiene una intención mucho más profunda que supone, de una parte, la denuncia brutal de la irreflexión y el egoísmo de una clase social y, de otra, –y aquí está, al menos para mí su aspecto más interesante– el testimonio de la situación anímica de una generación que supo ser heroica al servicio de valores trascendentes y más tarde se ha dejado vencer – por lo menos buena parte de ella– por el conformismo, pero que, al menor choque, vuelve a ser capaz de sacrificio (...). Entiendo que Bardem –y lo señaló García Escudero con ocasión de la proyección de la película en Salamanca– plantea en el guión un problema social, que abandona luego para plantear y resolver un problema moral particular.”<sup>177</sup>

En el número 9 de *Objetivo*, en la sección “Recortes de prensa” aparece una entrevista realizada a Juan Antonio Bardem por Fernando Vizcaíno Casas en la revista *Triunfo*<sup>178</sup>, en la que este le pregunta al cineasta si hace cine tendencioso, a lo que Juan Antonio Bardem le responde:

“Primero quisiera saber qué hay que entender por cine tendencioso. Supongamos que quiere decir que intento hacer un cine con cierto contenido. Entonces habrá que contemplar los supuestos que pueden servir de base para hacerlo. Que son, sencillamente, considerar al cine como testimonio de un momento histórico, de este momento histórico que estamos viviendo. De ahí que yo entienda que el mejor procedimiento formal para mis películas sea el realismo, ese viejo realismo de la celestina o de Goya llevado a la pantalla. Claro que si el realismo lo aceptamos total, íntegramente, convertimos las películas en NODOS. Al cine hay que darle una dimensión crítica, y eso es lo que yo hago. Lo hago impremeditadamente, conste. Pero “a posteriori”, comprendí que mis películas reflejan una realidad criticada subjetivamente.”<sup>179</sup>

*Muerte de un ciclista* se proyectó en tres ocasiones durante las Conversaciones de Salamanca, organizadas, como hemos dicho, por el Grupo *Objetivo* junto al cine-club universitario del SEU. Ante esta afirmación del propio Bardem podemos concluir que *Muerte de un ciclista* se presentaba como la solución real a los problemas de nuestro cine, enunciados tanto en el “Pentagrama” de

---

<sup>176</sup> Revista *Objetivo*, nº8. Agosto de 1955.

<sup>177</sup> *Objetivo*, Nº8, Agosto de 1955.

<sup>178</sup> 26 de Octubre de 1955.

<sup>179</sup> Revista *Objetivo*, Nº9, Septiembre – Octubre de 1955. P.48.

Bardem<sup>180</sup>, dentro de su ponencia “Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía” y en la que plantea un cine que muestre la vida del español real como solución a este problema, en línea con lo propugnado por el Neorrealismo italiano, como en *Caracteres del cine español*: “Quien plantea un problema en una obra de arte –un problema actual y verdadero– lleva implícita intención de resolverlo en la propia obra, que utiliza para provocar así una solución real”.

## 9. Principales Hallazgos

Después de esta investigación, hemos comprobado que hubo un intento de introducción de la ideología del PCE a través de su organización de cineastas que llegó a materializarse, sorteando las dificultades que esto conllevaba en un contexto de dictadura. Sin embargo la labor del PCE a través del cine, por diversos motivos, no tuvo la repercusión deseada y explicaremos porqué.

Como hemos visto, en 1953, a partir de una primera toma de contacto entre Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay se crea el Grupo de Intelectuales del PCE, y, dentro de este, existe un grupo de cineastas que no se constituye en organización como tal aunque se hace llamar así (como podemos comprobar en diferentes documentos recogidos en el Archivo Histórico del PCE).

Esta organización o grupo de cineastas pretendía combinar trabajo legal e ilegal aprovechando nuevas posibilidades y en consonancia con la línea política del Partido. Pero, desde nuestro punto de vista, si bien los planteamientos iniciales fueron correctos, surgieron numerosos obstáculos, algunos relacionados con el contexto de dictadura, y otros, que responden a otras razones.

Entre los primeros obstáculos, encontramos quizás una tendencia hacia la radicalización de la revista *Objetivo* que llevó a su suspensión cuando contaba tan solo nueve números en el mercado. Pero más allá de esto, encontramos otros problemas, el principal, las desavenencias entre los miembros de la OCPCE y su falta de organización, lo cual se refleja, por un lado en *Objetivo* y en su falta de periodicidad y también se nombra en el documento titulado *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE*, recogido en el Archivo histórico del PCE de Madrid<sup>181</sup> que hemos utilizado como principal fuente de información en esta investigación.

Pero el peso de estas diferencias entre sus miembros está ejemplarizado, sobre todo, en la productora UNINCI: fueron estas desavenencias las que impidieron principalmente la realización del proyecto capitaneado por Zavattini *Cinco historias de España* y, también debido a los

---

<sup>180</sup> A modo de recordatorio: “Después de sesenta años de cine, el cinema español es: Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.”

<sup>181</sup> Documento anónimo. *Actividades, situación y problemas de la organización de cineastas del PCE (1955)*. Archivo del Partido Comunista de España. Sección Intelectuales. Reproducido en Nieto, J y Company, J.M. (2006) *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Ediciones de la Filmoteca.

problemas técnicos que impidieron la realización del documental de Eduardo Ducau *Carta de Sanabria*, quizás la única película de este período en la que vemos ejemplarizada la ideología de la OCPCE es *Muerte de un ciclista*.

No obstante, esto nos lleva a desmentir nuestra segunda hipótesis, la cual afirma que cuando las premisas de la OCPCE se cumplieron fue sólo gracias a la labor de personas concretas. Quizás la película de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* fue la que mejor ejemplarizó el tipo de cine defendido por la OCPCE, pero, como hemos visto, la Organización llegó a crear, en conjunto, la que es considerada la “primera revista cinematográfica intelectual” y un movimiento alrededor de ella, si bien quizás, la labor de ciertas personas como la de Ricardo Muñoz Suay o Juan Antonio Bardem fueron determinantes en la Organización.

Es esta labor conjunta de diversos cineastas la que nos lleva a confirmar directamente nuestra tercera hipótesis: la Organización de cineastas del PCE, alcanzó muchos de sus objetivos propuestos, el más importante de ellos, la celebración de las Conversaciones de Salamanca, en las que dicha Organización fue la principal impulsora, si bien en su celebración fue determinante la labor de sus “compañeros de viaje” representados en este caso, por el Cineclub universitario del SEU. Más allá de su mayor o menor mitificación, es indudable que dichas Conversaciones supusieron un antes y un después tanto en lo que a disidencia cinematográfica se refiere como en la historia del cine español.

## 10. Conclusiones

Haciendo una breve recapitulación del trabajo, vemos que en el contexto de la España franquista en la que, por primera vez, el dictador introduce cambios encaminados a una mayor apertura y coincidiendo con el proceso de desestalinización del Partido Comunista, en 1953 el Comité de Intelectuales del Partido, dentro del cual se encuentra la Organización de cineastas del PCE. Dicho comité nace a partir de una toma de contacto entre Jorge Semprún y el cineasta Ricardo Muñoz Suay que se convierte en coordinador del mismo. El Comité de Intelectuales del PCE trata de combinar el trabajo ilegal con las posibilidades legales que el nuevo contexto español ofrece, contando para ello con la labor de “compañeros de viaje” gracias a los cuales desde nuestro punto de vista, fueron posibles muchos de los logros, que, por lo que nosotros hemos analizado, la Organización de cineastas del PCE, como parte del Comité de Intelectuales, consiguió. Por tanto, al finalizar este trabajo consideramos como *Organización de cineastas del PCE* al grupo que dentro

del Comité de Intelectuales del Partido intentó realizar su labor a través del medio cinematográfico. Una de las principales conclusiones que extraemos es que, como es lógico en un contexto dictatorial, la OCPCE dista mucho de ser una organización como tal con medios de expresión orgánicos. Sin embargo, tenemos constancia de su existencia gracias a documentos conservados en el Archivo histórico del Partido Comunista en Madrid aunque más que como una organización dentro del Partido con medios de expresión orgánicos, podemos afirmar que esta se constituyó en un principio gracias a la unión entre Ricardo Muñoz Suay –de profesión cineasta– y un grupo de “amigos” y conocidos suyos que comulgaban con sus ideas y se iniciaban en aquel momento en el medio cinematográfico, como es el caso, por ejemplo, de Juan Antonio Bardem.

Otra de las conclusiones que extraemos de la realización de este trabajo es que, si bien, como hemos visto, la organización no contó con medios orgánicos para su labor, la revista *Objetivo* fue creada por la Organización de Cineastas del PCE al servicio de esta, y para transmitir la ideología del Partido a través de la defensa de un nuevo tipo de cine inspirado en lo que ya se hacía fuera de nuestras fronteras. Este fue desde nuestro punto de vista, el principal logro de la Organización: Gracias a la revista *Objetivo* se creó un movimiento –como los cineastas pretendían– gracias al cual no sólo se promocionó un cine inexistente hasta entonces en el panorama español sino que también favoreció el nacimiento de las Conversaciones de Salamanca.

Por tanto, desde nuestro punto de vista, sostenemos que la Organización de cineastas del PCE a través del *Grupo Objetivo* fue la creadora y principal ideóloga del evento, si bien su celebración fue posible gracias a la labor de los compañeros de viaje del cine-club del SEU. Es más, nos gustaría añadir que la idea de las Conversaciones de Salamanca surgió basada en el *Convegno di Parma* celebrado en la ciudad italiana del mismo nombre y recogido a modo de reportaje en el N°3 de la revista *Objetivo*. Asimismo, la importancia de la revista *Objetivo* no sólo reside en todo lo mencionado anteriormente, sino también en que fue el principal medio impulsor de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, encuentro clave en lo que a discusión y nuevas propuestas cinematográficas del momento se refiere.

En cuanto a UNINCI, podemos concluir que, como hemos indicado anteriormente, si bien en un primer momento la OCPCE no se planteó valerse de una productora cinematográfica, para ejercer su labor, ante el éxito obtenido con el film de Berlanga, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, en el que además Bardem fue coguionista, miembros de la OCPCE como Eduardo Ducay o especialmente, Ricardo Muñoz Suay, vieron la posibilidad de aprovechar su presencia en la productora para utilizarla al servicio del Partido. Sin embargo, podemos concluir que, si bien

ninguno de los dos proyectos que se llevaron a cabo en nuestro periodo de estudio, en UNINCI llegó a materializarse: ni el film neorrealista capitaneado por Zavattini *Cinco historias de España*, ni el documental social *Carta de Sanabria*, las principales causas no fueron ni problemas de censura ni prohibiciones de la Administración, sino, un problema de falta de organización y desacuerdos en el caso del primer proyecto, *Cinco Historias de España*, y problemas técnicos en el segundo, *Carta de Sanabria*.

Como hemos defendido en esta investigación, desde nuestro punto de vista, el film que mejor representa el cine defendido por la OCPCE es la obra de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955), no realizada de forma colectiva y producida fuera de UNINCI, aunque sí fue una película claramente impulsada desde la revista *Objetivo*, además de ser el film más proyectado en las Conversaciones de Salamanca – y propuesto, de forma quizás subliminal como un ejemplo de la forma en que debía cambiar nuestro cine.

Recapitulando, nos gustaría finalizar este trabajo señalando que la Organización de cineastas del PCE, alcanzó muchos de sus objetivos propuestos, el más importante de ellos, la creación de un movimiento cinematográfico e intelectual que culminó en la celebración de las Conversaciones de Salamanca. Más allá de sus logros y fracasos, el mérito de la Organización de Cineastas del PCE es indudable: lograron introducir un cine similar al que se estaba haciendo contemporáneamente en otros países de Europa cambiando el panorama del cine español de los años cincuenta y sirviendo de precedente a los Nuevos Cines que nacieron en España poco después y testimoniando un momento histórico de la España de aquella época. Que cada cual juzgue por sí mismo

## 11. Bibliografía

ARNAU ROSELLÒ, R. (2006) *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967 – 1982)*. Universitat Jaume I de Castellón.

BARDEM, J.A. (2002) *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B.

CAPARRÓS LERA, J.M. (2007) *Historia del cine español*. Madrid. T&B editores.

CERÓN GÓMEZ, J.F. (2006) *Además de las palabras: las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca*. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca* (pp. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

CERÓN GÓMEZ, J.F. (1998) *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Secretariado de publicaciones Universidad de Murcia y Primavera cinematográfica de Lorca.

DÍEZ PUERTAS, E. (2001) *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931 – 1999)*. Valencia: ediciones de la Filmoteca.

DI FEBBO, G. JULIÁ, S. (2003) *El Franquismo*. Barcelona: Paidós Historia Contemporánea.

ESTRUCH TOBELLA, J. (1982) *El PCE en la clandestinidad (1939 – 1956)*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores S.A.

FRANCIA, I. (2006) *Aquel mayo del 55 en Salamanca*. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca* (pp. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

GARCÍA-MERÁS, L. *El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)*

GUBERN R., MONTERDE, J.E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (2000) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

HERMET, G. (1971) *Los comunistas en España*. París: Ruedo Ibérico.



LAHUERTA GALÁN, J.; AGUILAR ESPAÑA, D. (Coord.) (2002) *Diccionario Anaya de la lengua española*. Barcelona: Spes editorial.

LLORENTE VILLASEVIL, A. *Las estrategias de la memoria en el cine disidente del Franquismo*. En [http://www.cinehistoria.com/cine\\_disidente\\_del\\_franquismo.pdf](http://www.cinehistoria.com/cine_disidente_del_franquismo.pdf)

MARTÍNEZ BRETÓN, J.A. (2006) *Conversaciones de Salamanca. Repercusiones en la política y la industria cinematográfica*. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca* (pp. ). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

NAVARRETE, L. (2009) *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Síntesis.

NIETO FERRANDO, J. Y COMPANY, R. (COORD.) (2006) *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

PÉREZ PERUCHA (1997). *Antología crítica del cine español. 1906 – 1995. Flor en la sombra*. Cátedra / Filmoteca Española.

POYATO, P. (COORD.) (2005) *Historia (s), motivos y formas del cine español*. Madrid: Plurabelle S.L.

PRIETO SOUTO, X. (2012) *Pensar el cine desde el archivo del PCE*. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

RIAMBAU, E. (2007) *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets editores.

SALVADOR MARAÑÓN, A. (2006) *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid. Egeda.

SEMPRÚN, J. (1977) *Autobiografía de Federico Sánchez*. Madrid: Planeta.

VALERO GÓMEZ, T. *Surcos*. En <http://www.cinehistoria.com/surcos.pdf>

## Filmografía y fichas técnicas

### **Muerte de un ciclista / Gli egoisti** (1955)

**Producción:** Manuel J. Goyanes para Guión Films (Madrid) y Cesáreo González (Madrid) y Trionfalcinema (Roma) (70% España / 30% Italia)

**Dirección:** Juan Antonio Bardem

**Guión:** Juan Antonio Bardem

**Argumento:** Luis Fernando de Igoa

**Fotografía:** Alfredo Fraile (Pantalla normal / blanco y negro)

**Segundo operador:** César Fraile

**Montaje:** Margarita Ochoa

**Música:** Isidro B. Maiztegui

**Decorados:** Enrique Alarcón

**Constructor de decorados:** Francisco R. Asensio

**Ayudante de dirección:** José Luis Monter

**Estudios:** Chamartín (Madrid)

**Laboratorios:** Madrid Films (Madrid)

**Duración:** 83 minutos

**Estreno:** 9.9.1955; cine Gran Vía, Madrid

**Reparto:** Lucía Bosé, Alberto Closas, Carlos Casaravilla, Bruna Corrà, Otello Toso.

### **Calle Mayor** (1956)

**Producción:** Guión Films/Suevia Films (Madrid) (70%) / Iberia Films (París) (30%)

**Dirección:** Juan Antonio Bardem

**Guión:** Juan Antonio Bardem

**Argumento:** La señorita de Trévez, de Carlos Arniches

**Fotografía:** Michel Kelber (Pantalla normal / Blanco y negro)

**Segundo operador:** Mario Pacheco

**Montaje:** Margarita Ochoa

**Música:** Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui

**Decorados:** Enrique Alarcón

**Jefe de producción:** Manuel J. Goyanes

**Estudios:** Chamartín (Madrid)

**Laboratorios:** Madrid Films (Madrid)

**Duración:** 95 minutos

**Estreno:** 5 – 12 – 1956 (Barcelona). 7-12-1956 (Madrid)

**Reparto:** Betsy Blair, José Suárez, Dora Doll, Yves Massard, Luis Peña, María Gámez.

### **Bienvenido Mr. Marshall** (1953)

**Producción:** Unión Industrial Cinematográfica S.A. (Madrid)

**Dirección:** Luis García Berlanga

**Guión:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura  
**Argumento:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem  
**Fotografía:** Manuel Berenguer (Pantalla normal /Blanco y negro)  
**Segundo operador:** Eloy Mella  
**Montaje:** Pepita Orduña  
**Música:** Maestro Solano y Jesús García Leoz  
**Decorados:** Francisco Canet  
**Ayudante de dirección:** Ricardo Muñoz Suay  
**Estudios:** C.E.A. (Madrid)  
**Laboratorios:** Ballesteros (Madrid) y Arroyo (Madrid)  
**Duración:** 78 minutos  
**Estreno:** 4-4-1953 (Madrid)  
**Reparto:** Lolita Sevilla, Manuel Morán, José Isbert, Alberto Romea, Elvira Quintillá, Luis Pérez de León, Félix Fernández, Nicolás D. Perchicot, Joaquín Roa, Fernando Aguirre, José Franco, Rafael Alonso, Emilio Santiago, José María Rodríguez, José Vivó, Manuel Alexandre, José Castillo, Elisa

## **Surcos** (1951)

**Producción:** Atenea Films, S.L. (Madrid)  
**Dirección:** José Antonio Nieves Conde  
**Guión:** José Antonio Nieves Conde  
**Argumento:** Eugenio Montes  
**Fotografía:** Sebastián Perera  
**Segundo operador:** Ángel Ampuero  
**Montaje:** Margarita Ochoa  
**Decorados:** Antonio Labrada  
**Ayudante de dirección:** Domingo Pruna y José María Ochoa  
**Estudios:** Sevilla Films (Madrid)  
**Laboratorios:** Madrid Films (Madrid)  
**Duración:** 99 minutos  
**Estreno:** 12.11.1951; cine Palacio de la Prensa (Madrid)  
**Reparto:** Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Ricardo Lucía.